ادبستان



مروری بر چگونگی تدوین دایرةالمعارف تشیع (دکتر سید محمدمهدی جعفری) / **تدوین و تصویب اصول سیاست فرهنگی کشور** (جلال رفیع) / **«درةالتاج» قطب‌الدین شیرازی/ مظفر شیرازی؛شعر و اندیشه‌هایش** (دکتر منصور رستگار فسایی) / **از رمانتیسم تا حماسه** (آن برونسویک/ سیروس سعیدی) / **نی لبکی با مهره‌های پشت** (دکتر عبدالحسین فرزاد) / **امریکایی‌های چشم‌بادامی** (توشیو موری/ اسدالله امرایی) / **هنرمند دلبستهٔ صدای نسیم است** (گفتگویی با منصوره حسینی/ امیر لواسانی) / **کرکس‌ها...** (محمدرضا گودرزی) / **در جستجوی حقیقت بشری** (درباره تئو آنجلوپولوس / وصال روحانی) و...



ماهنامه ـ دی ماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ـ ۵۰۰ ریال
۴۹



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 5. No 1, Jan 1994)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال پنجم ـ شمارهٔ یکم (پیاپی: ۴۹) دی ماه ۱۳۷۲
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

- مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
- صفحه‌آرا: داود مظفری
- خوشنویس: محسن منتظری
- عکاس: علی آذرنیا کماری
- مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.

مبعث رسول گرامی اسلام(ص) و میلاد بهار ولایت
و فریاد رسای عدالت بر مسلمین و آزادگان جهان خجسته باد



فارغ از هر دو جهانم به گل روی علی
از خَم دوست جوانم به خَم موی علی
طی کنم عرصهٔ ملک وملکوت ازپی دوست
یاد آرم به خرابات چو ابروی علی

امام خمینی(ره)

□ روی جلد: آنکه بخواهد بر حق غلبه کند مغلوب گردد. علی(ع)
۱۳۶۰/ ثلث/ نقاشیخط/ رنگ روغن روی بوم/ استاد جلیل رسولی

□ پشت جلد: اثر منصوره حسینی

□ داخل جلد: کاری از مجید علم

بسم الله الرحمن الرحیم

با خوانندگان		۴
اخبار فرهنگی و هنری		۶
مروری بر چگونگی تدوین دایرةالمعارف تشیع	دکتر سیدمحمدمهدی جعفری	۱۴
تدوین و تصویب اصول سیاست فرهنگی کشور	جلال رفیع	۱۶
«درةالتاج» قطب الدین شیرازی		۲۰
مظفر شیرازی: شعر و اندیشه هایش	دکتر منصور رستگار فسایی	۲۲
از رمانتیسم تا حماسه	آن برونسویک/ سیروس سعیدی	۳۰
دریایی بزرگتر...	جبران خلیل جبران/ علی جهانپولاد	۳۳
یادداشتی بر «فرهنگ اصطلاحات ادبی»	هاشم حسینی	۳۴
نی لبکی با مهره های پشت	دکتر عبدالحسین فرزاد	۳۶
امریکایی های چشم بادامی	توشیو موری/ اسدالله امرایی	۴۰
جیرجیرك	حسن بنی عامری	۴۲
روی هوا، همین جا بیرون از کادر	یزدان سلحشور	۴۵
هنرمند، دلبستهٔ صدای نسیم است (گفتگویی با منصوره حسینی)	امیر لواسانی	۴۶
شعر		۵۱
صندلی های خالی	محمدحسین جهان بکام	۵۲
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست	محمدعلی علومی	۵۴
پدر و پسر/ کرکس ها...	دو داستان از: محمدرضا گودرزی	۶۱
چند غزل		۶۴
در جستجوی حقیقت بشری (دربارهٔ تئوآنجلوپولوس)	ترجمه و گردآوری: وصال روحانی	۶۶
داستان، فیلمنامه و کلیّت سینما	محمد ولی زاده	۷۰
حلقهٔ گمشدهٔ جذابیّت در سینمای کودك و نوجوان	محمد سلیمانی	۷۲
«فهرست شیندلر»: اعتراضی هنرمندانه به سیاست «پاکسازی نژادی»	اسدالله امرایی	۷۴
شیوه های داستان نویسی با شگردهای تاریخ نویسی	حسین سعیدی مبارکه	۷۷
دایماً مهارتهای نویسندگی خود را ارزیابی کنید	لئونارد بیشاپ/ محسن سلیمانی	۸۰
حیات را چه گوارنده تر از آب ولیك...	علی اکبر باقری خلیلی	۸۸
شهر کتاب		۹۷



◻ قدردانی از استاد شجریان

درود بر شما ادبستانی‌ها؛ خسته نباشید.

همانطور که اطلاع دارید چندی قبل استاد محمدرضا شجریان به دیار مازندران آمدند. امیدوارم این عرض ادب نسبت به آن جناب مورد قبول واقع گردد:

که مازندران شهر ما یاد باد
همیشه بر و بومش آباد باد

هزار سال پیش استاد بزرگ توس، بدین دیار سرسبز و خرم ـ مازندران ـ گذر می‌کند و ابیات نغزی در ستایش این سرزمین می‌سراید و اکنون افتخار گلستان زیبای مازندران براین است که هنرمندی خوش‌آواز و محبوب را میزبان شده است. عاشقان و مشتاقان به دیدار او می‌آیند تا از نزدیك... آن آواز آسمانی و صدای دلنشین را بشنوند.

صبر بسیار بباید پدر پیر فلك را
تا دگر مادر گیتی چو تو فرزند بزاید

سالهاست که با صدای استاد شجریان دل‌خوش کرده‌ام و به دل آفرین می‌گویم که انتخاب نکویی کرده است. کمتر کسی است که او را نشناسد و آواز وی را با علاقه نشنود.

آسمان رشك برد بهر زمینی که در او
دو نفر یك دو نفس بهر خدا بنشستند

علی‌اکبر قربانی خورشیدی ـ روستای خورشید کلا (مازندران)

◻ موسیقی سنّتی و مشکل اساتید

با سلام و عرض خسته نباشید خدمت سردبیر محترم و دست‌اندرکاران مجله ادبستان؛ چون مجلهٔ شما از جمله معدود نشریاتی است که به موسیقی ایرانی و استادان آن عنایت و توجه دارد، برآن شدم که درددلی را که به منزلهٔ یك خطر جدی برای موسیقی ایرانی است برای شما بنویسم. در شمارهٔ تیر ماه سال ۷۲ مجله شما مطلبی تحت عنوان «با تو ای مرغ سحر» خطاب به استاد شجریان چاپ شده بود و طی آن گلایه‌ای محترمانه نسبت به اینکه چرا ایشان با گروه اساتید و یا گروههای برتر موسیقی ایران برنامه‌ای اجرا نمی‌کنند و یا بیشتر در خارج برنامه می‌گذارند.

واقعیت این است که متأسفانه گذران زندگی و معاش اکثریت قریب به اتفاق هنرمندان جامعه ما و خصوصاً اهل موسیقی، از طریق همین هنر چندین هزارساله ایران تأمین می‌شود و این مشکلی است که در حال حاضر خواسته یا ناخواسته باعث شده که اصل «هنر متعهد در خدمت جامعه» و یا حتی اصل «هنر برای هنر» به اصل «هنر برای تأمین معاش زندگی» تبدیل شود. از سوی دیگر، می‌دانیم که بعد از انتشار یك نوار موسیقی یا برگزاری یك کنسرت، به هر یك از اعضای گروه درصدی از فروش نوار یا فروش بلیط‌های کنسرت تعلق می‌گیرد. یکی از گرفتاریهای فعلی هنر موسیقی اصیل ما برسر همین «درصد»

◻ منشاء یك اشتباه و...

سردبیر محترم ماهنامهٔ ادبستان، در پی درج مقاله‌ای از اینجانب با عنوان «ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید...» در شمارهٔ ۴۴ ماهنامهٔ ادبستان، نامه‌ای از جناب آقای پیمان لهراسبی بدست اینجانب رسید که در آن اشاره شده بود که آهنگ تصنیف معروف «دیدی که رسوا شد دلم» از استاد علی تجویدی است که اشتباهاً از رهی معیری عنوان شده بود.

با تشکر از آقای لهراسبی باید به عرض برسانم که مأخذ این جانب در مورد ذکر آهنگساز این تصنیف، دیباچهٔ دیوان «سایهٔ عمر» رهی معیری، چاپ چهارم، انتشارات زوار بوده است. که در صفحهٔ بیست و یکم این مطلب ذکر گردیده است. امیدوارم در چاپهای بعدی این مجموعه اشکال مربوطه رفع شود تا، پژوهندگان و خوانندگان آینده را دچار تردید و اشتباه نکند.

ضمناً، پیرامون مطلب «چند نکته دربارهٔ یك مقاله» که در صفحهٔ «باخوانندگان» شمارهٔ ۴۷ ماهنامهٔ ادبستان به چاپ رسید، با تشکر از حسن‌نیت، نکته‌سنجی و حس مسئولیت جناب آقای «شهرام آقایی‌پور» نسبت به ماهنامهٔ وزین ادبستان و گنجینهٔ موسیقی ایران، ضمن پذیرفتن تمامی یادآوریهای ارزشمند ایشان فقط به اطلاع می‌رسانم که کاستی‌های مقاله شاید تا حدود زیادی به علت عدم بسط کافی مطالب بوده است که آن هم به نوبهٔ خود به علت محدودیتهای چاپی ماهنامه و کمبود منابع معتبر می‌باشد.

ضمن تشکر مجدد از ایشان و دست‌اندرکاران ماهنامهٔ ادبستان، آرزوی توفیق برای تمام دوستداران هنر این مرز و بوم دارم.

هادی میرزانژاد موحد ـ رشت

هاست. هر کسی به نوبهٔ خود، و بنا به جایگاهی که برای خود در موسیقی کشور می‌بینند مبلغی را طالب است و در نتیجه هیچگاه مبلغی که به اعضای گروه می‌رسد برای گذران زندگی آنها کافی نخواهد بود. متاسفانه بیشتر نوازندگان و خوانندگان بنام کشور این مشکل را اینطور حل می‌کنند که هرکدام به تنهائی اقدام به تشکیل یك گروه با حداقل افراد و آنهم با نوازندگان جوان هنرمند و بی‌ادعا کرده و برنامه‌ای را روی صحنه می‌برند. کنسرتها را هم در سالنهای کنسرت کشور که گنجایش زیادی ندارند اجرا نمی‌کنند، بلکه هر جا را که فضای وسیعتری داشته باشد (تا تعداد بیشتری تماشاگر جمع شود) برای این کار ترجیح می‌دهند و بعد طبعاً تقسیم درصدها هم دردست سرپرست گروه خواهد بود. شاهد این مدعا اکثر کنسرتهایی است که در سالهای اخیر اجرا شده‌اند و هرچه پیشتر می‌رویم از کیفیت و گیرایی برنامه‌ها کاسته می‌شود. شما می‌توانید بعد از مقایسهٔ آثار موسیقی سالهای اول بعد از انقلاب با ساخته‌های متعدد یکی دو سال اخیر به این نکته بهتر پی ببرید. این مساله یك اعلام خطر جدی برای هنر موسیقی سنتی ایران است.

کسانی که خود را بحق خاك پای مردم این کشور می‌دانند، باید متوجّه این مطلب باشند که عشق و محبّت بی‌ریا و خالصانهٔ این مردم به اساتید بزرگوار و عالی مقام مملکت به خاطر اثرگذاری لطائف و ظرائف هنر آنها در روح مردم بوده است و اگر خدای ناخواسته این ارتباط لطیف خدشه‌دار شود جایگاه اساتید هنر در دیدگاه مردم تباه خواهد شد و از همه بدتر اقدامی است در از بین بردن هنر هزاران سالهٔ ایران. به هرحال پیشنهادی که برای حل این مشکل می‌توان طرح کرد این است که با همکاری فعال و دلگرم کنندهٔ مسؤولین هنری فصلی را برای کنسرتهای موسیقی تعیین نمود و زمان هر کنسرت را به طور یك شب در میان و یا دو شب در میان ولی به مدت طولانی مثلاً حداقل یك ماه یا ۴۵ روز قرار داد. با این روش هم دوستداران موسیقی مجبور به انتظار و شب نشینی در صفهای تهیه بلیط نیستند و هم درآمد حاصله چندین برابر خواهد بود. دیگر اینکه با این روش می‌توان با تبلیغ بیشتر برای جذب بعضی از مردم که از موسیقی کشور خویش دور مانده‌اند کار موسیقی سنتی را رونقی بیشتر و بیشتر بخشید.

امیدواریم که مسئولین هنر موسیقی کشور و از جمله وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به وظیفه جدّی و بسیار مهم خود عنایت بیشتری کنند و با برنامه‌ریزی صحیح‌تر و جامعتر موسیقی غنی این کشور را نجات دهند.

مهندس ع. بیات

□ دربارهٔ داستانهای کوتاه حسن بنی عامری

بسم الله‌الجمیل ـ سلام! در روزگارتان همراه خورشید بتابد! تاکنون حداقل سه قصه از آقای حسن بنی‌عامری در ادبستان چاپ شده است. «غریبه»، «تلخك» و «فرهاد سوم» آنقدر لطیف و زیبا بودند که هنوز روحم را در پیچ و خم آنها جا گذاشته‌ام. فکر می‌کنم نتوانسته‌ام حق مطلب را ادا کنم و حس واقعیم را روی کاغذ بیاورم. تبریکهای صمیمانه بنده را به خاطر رسیدن به این مرحله به گوش آقای بنی عامری برسانید.

امید آن دارم که لحظه‌هایشان را اندیشه‌هایی همواره روشن پر کند و قصه‌هایشان سرشار از صفا بماند تا روح خوانندگان نیز از این لطافت‌ها بهره‌مند شود.

معصومهٔ ناصری ـ اصفهان

□ سئوالی از مسؤولین موسیقی کشور

با عرض سلام خدمت شما دست اندرکاران مجله ادبستان، بنده می‌خواستم نظر یا به اصطلاح پیشنهادی دربارهٔ مطالبی که به عنوان موسیقی در صفحات ادبستان به چاپ می‌رسد ارائه دهم. امید است مقبول افتد. و آن اینکه شما مصاحبه‌های گوناگونی را با اساتید موسیقی انجام می‌دهید، نتیجهٔ حرفهایشان اینست که موسیقی سنتی و اصیل ایرانی برای مردم ما هنوز هم ناشناخته مانده و یا مراکز مسؤول همکاری لازم را با آنها ندارد و یا اینکه صدا و سیما بیشترین ارج را مثلاً به «ارگ» می‌دهد تا به سازهای ملی و سنتی ما، و خیلی از این قبیل حرفها. امّا نظر بنده اینست که چرا شما تهیه کنندگان صدیق مجلهٔ ادبستان با مسؤولان هنری جامعهٔ ما و نیز با دست اندرکاران صدا و سیما مصاحبه‌هایی انجام نمی‌دهید و نظر آنها را دربارهٔ موسیقی سنتّی و اساتید آن نمی‌خواهید؟ چرا بازار اُرگ، این ساز خارجی خصوصاً در صدا و سیما رواج بیشتری پیدا کرده ولی موسیقی ما به فراموشی گذاشته شده. و مثلاً نمونهٔ بارزش برنامهٔ «صبح جمعه با شما» که تقریباً از اوّل تا آخر موسیقی‌اش از اُرگ استفاده می‌شود. البته خودِ برنامه صبح جمعه با شما از موارد معدودی که بگذریم، جالب و موردپسند است. امّا سؤال این است که مگر موسیقی پر تحرك از طرف اساتید موسیقی ملّی و سنتّی ما در دسترس نیست که بتوانند در برنامه‌شان استفاده کنند؟ از سوی دیگر مگر همین موسیقی سنتّی ما نبود که در روز وفات حضرت امام (ره) که آن محشر عظیم برپا شد، سهم خود را در ایجاد صمیمیت و مهربانی و همدردی بین مردم، و مردم و رهبرمان ایفا کرد؟

اگر واقعاً می‌خواهید به موسیقی سنتّی ما ارج گذاشته شود و در نتیجه جلو هجوم مداوم موسیقی مبتذل غربی گرفته شود، باید مسؤولین مربوطه پاسخ دهند و بگویند علّت اینکه موسیقی اصیل ما رو به فراموشی می‌رود، چیست؟ و مهمتر این که چرا قدر اساتید موسیقی ما دانسته نمی‌شود.

با یك بیت از صائب مطالبم را به پایان می‌رسانم:

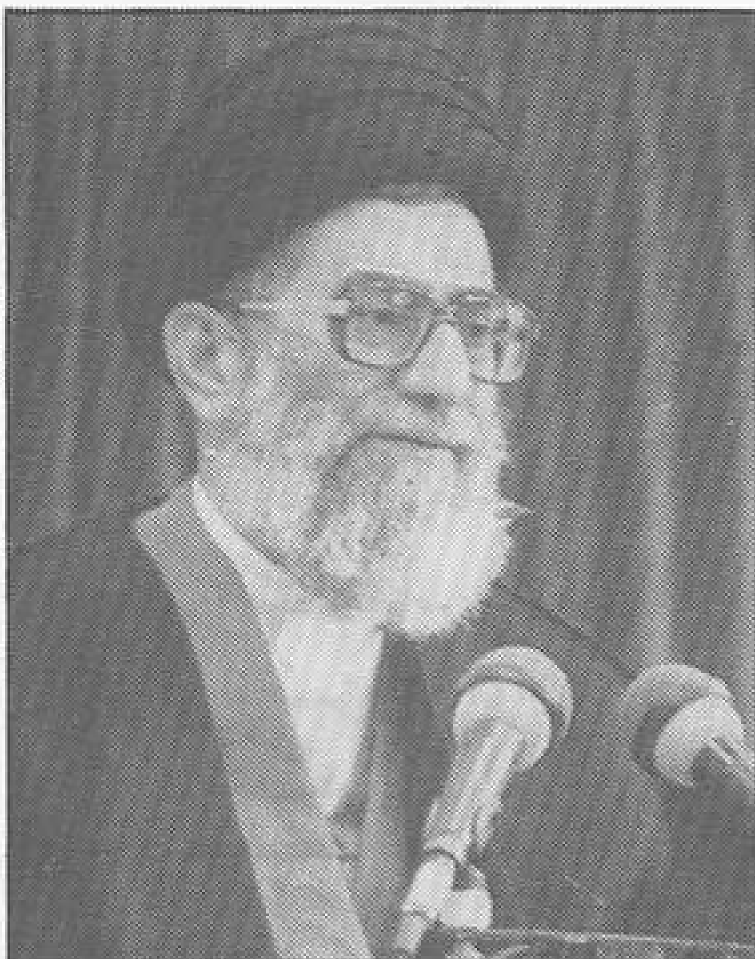
می شود قدر سخن سنجان پس از مردن پدید
جای بلبل در چمن فصل خزان پیدا شود

کاظم محمدی ـ رشت

نامه‌های رسیده

کمال شبانی (بردسکن) ـ علی صفایی (تنکابن) ـ جلال علوی (تهران) ـ رضا مهدوی (مازندران ـ علمده) ـ منصور احمدی (ابهر) ـ غلام حیدر یگانه (سوفیه ـ بلغارستان) ـ حسن وحدانی (ماسال) ـ حسن زیبایی سندی (فومن) ـ محمد اکبرزاده (سلماس) ـ اسماعیل نیك‌سرشت (تهران) ـ سیدطاهر حسن (سقز) ـ شهریار حسن‌زاده (خوی) ـ احمدعلی مهینی (تهران) ـ احمد بینوایی (تهران) ـ توکل رحیمی (آبیك) ـ شبنم مقدمی (کرج) ـ اکبر منتجبی (تهران) ـ هاشم محمدی (ممسنی ـ فارس) ـ کورش ادیم (بابل) ـ جواد شریف‌پور (تهران) ـ اکبر رضی‌زاده (اصفهان) ـ فاطمه مشهدی رستم (تهران) ـ حسین سعیدی مبارکه (اصفهان) ـ علیرضا مادی (آمل) ـ دکتر رامین علاسوند (تهران) ـ مصطفی خلیلی فر (تهران) ـ محمد نوری صادق (زابل) ـ محمد اکبرزاده (سلماس) ـ احمد سعیدزاده (رشت) ـ سیدمحسن کمالی (اندیمشك) ـ مسلم شیرازی (اصفهان ـ خمینی شهر) ـ شهریار شفیعی (تالش ـ گیلان) ـ حمید سالاریان (سمنان) ـ هنگامه سالاریان (سمنان) ـ مهدی آقایی (ارومیه) ـ زهرا پاك‌طینت (تهران) ـ عبدالرحمن فهیمی (کردستان ـ سقز) ـ هادی میرزانژاد موحد (رشت) ـ سعید رفیعی منفرد (تهران) ـ محب‌اله پرچمی (چالوس) ـ ایرج افتاده حال (تهران) ـ نجمه عزیزی (یزد) ـ علی ایران نژاد (گچساران) ـ امید داورزنی (تهران) ـ دکتر عبدالحمید حسین نیا (تهران) ـ نیلوفر کوهستانی (شهرضا) ـ بهمن قره‌داغی (بیجار) ـ بهنام مؤمنی (چالوس) ـ هاشم بناءپور (تبریز) ـ علی فرزاد (آستانه اشرفیه) ـ ع. عرفانی (قم) ـ محمدحسن حجتی (تهران) ـ جوهر جعفری (کرمانشاه) ـ عاصم اسدی (زنجان) ـ دکتر کاظم روحانی (اهواز) ـ محمد آباقری مهابادی (تهران) ـ رضا اسماعیلی (تهران) ـ هادی شهاب سامانی (چهارمحال و بختیاری ـ سامان) ـ صغری حیدری (خوزستان ـ لالی) ـ همت‌اله میرزایی (خرم‌آباد) ـ حسن مهدوی منش (سبزوار) ـ محمدصدیق (تویسرکان) ـ محمدرضا ـ م (شیراز) ـ محمود آیتی (شیراز) ـ امیرحسین معینی فیض‌آبادی (نیشابور) ـ عمید صادقی (تهران) ـ پژك صفری (آباده) ـ مریم قنبری (تهران) ـ فرهاد خسروزاده (هفتگل) ـ خدیجه نوری (کرمانشاه) ـ اسماعیل زرعی (کرمانشاه) ـ محمد حیدری (دماوند) ـ احمد اصلانی (اصفهان) ـ یحیی نواب (تهران) ـ امیر شهروز جمیلی (تهران) ـ محمدرضا خالصی (گلپایگان) ـ ضیاءالدین خالقی (لنگرود) ـ علیرضا باغبان (یزد) ـ محسن قربانزاده (چالوس) ـ محمدرضا تجدید (بهبهان) ـ فرهاد خسروزاده (هفتگل ـ خوزستان) ـ کمال رضایی (اصفهان) ـ حسن نفاقی (تهران) ـ مجید اوشانی (تهران) ـ سیامك جهان بخش (اصفهان) ـ رضا طبیب‌زاده (تهران) ـ بنفشه عرفانی (کرمان) ـ توفیق نظارت (اهواز) ـ مهدی دانشی (کرمان) ـ فرزانه طیبی (بابل) ـ شهرام آقایی‌پور (تهران) ـ مریم قنبری (تهران) ـ محمدجواد فروزی (فارس ـ فسا).

تأکید رهبرمعظم انقلاب برضرورت ارتقاء سطح فرهنگ وکتابخوانی



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی در دیدار جمعی از مؤلفان کتابهای برگزیده با ایشان طی بیاناتی از اختصاصی بودن مصرف کتاب در کشور ابراز تأسف و ناخرسندی کردند و اهمیت عمومی کتابخوانی را مورد تأکید قرار دادند.

مقام معظم رهبری در بیان ضرورت انس عامه مردم با کتاب فرمودند: کسی که با کتاب انس گرفته باشد، به طور طبیعی از معرفت و پایه فکری والاتری نیز برخوردار است و با او بهتر می‌توان با زبان قانون، علم، ادب و انضباط اجتماعی سخن گفت و براین اساس در جامعه اسلامی پذیرفتنی نیست که اکثریت مردم با کتاب سر و کار چندانی نداشته باشند. لذا باید تلاش کنیم تا توجه به کتاب و کتابخوانی در میان مردم فراگیر شود.

حضرت آیت‌الله خامنه ای لزوم بهره گیری مستمر، وسیع و صحیح اهل علم را از کتاب خاطرنشان کردند و فرمودند: برخی از استادان دانشگاه و اهل علم صرفاً از معلومات و محفوظات خود استفاده می کنند و ادامه این روند، افراد فاضل، فهیم وصاحب معلومات را به سبب عدم ارتباط دائمی با جریان کتاب و معلومات به تدریج به عناصر منجمد شده و فاقد تأثیر لازم در ارتقای سطح علمی جامعه تبدیل می کند.

رهبر معظم انقلاب اسلامی تألیف کتاب با اهداف سودجویانه را مردود دانستند و با تأکید بر لزوم توجه جدی به جنبه‌های علمی و فرهنگی کتاب نویسی فرمودند: اولین شرط لازم برای انتقال یك مطلب از زبانی به زبان دیگر، تسلط کامل بر هردو زبان است. اما گاهی ترجمه‌های ارائه شده نشان از ناتوانی مترجمین آن دارد که این امر سبب بروز اشتباهات فاحش و گمراهی خوانندگان آن می شود.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در بخش دیگری از سخنانشان فرمودند: کسانی که در هر رشته‌ای اهل علم، فرهنگ، تألیف و تحقیق هستند، باید از نشاط لازم برای نوشتن مطالب گوناگون برخوردار باشند و برای این منظور، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دستگاههای دولتی مرتبط با امور فرهنگی و عناصری که واقعاً به مسائل فرهنگی اهمیت می‌دهند، باید تلاش کنند تا سطح و پایه فرهنگ کشور را ترقی دهند، زیرا تردیدی نیست که در سایه انجام این مهم و نیز ایجاد شوق و نشاط در کار نویسندگی، بخشی از مشکلات مربوط به کتاب در کشور حل خواهد شد.

رهبر معظم انقلاب اسلامی در پایان سخنانشان منوط کردن ارائه آثار و تألیفات خوب و شایسته را به مسائل مادی، غیرقابل قبول توصیف کردند و ضمن فراخواندن جوانان به انس با کتاب، از پدران و مادران خواستند تا در مناسبت‌های مختلف، فرزندان خود را به کتابخوانی در زمینه‌های مختلف علمی و فرهنگی تشویق کنند.

بنابرهمین گزارش پیش از بیانات مقام معظم رهبری، آقای دکتر لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی گزارشی را از برگزاری نمایشگاههای مختلف کتاب در سراسر کشور به ویژه در مراکز علمی، فرهنگی و مذهبی ارائه کرد.

پنجمین جشنواره سراسری نمایشهای سنتی آیینی با اهدای جوایز به برگزیدگان پایان یافت

سرویس فرهنگی ـ هنری: پنجمین جشنواره سراسری نمایشهای سنتی ـ آیینی پس از شش روز با معرفی بهترین‌ها به کار خود پایان داد.

به گزارش خبرنگار ما، در مراسم پایانی این جشنواره که در سالن اصلی تئاتر شهر و با حضور مهندس خوشرو معاون امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و جمعی از مدیران این وزارتخانه و هنرمندان برگزار شد، «فتحعلی بیگی» دبیر جشنواره اظهار داشت: نمایشهایی که در پنجمین جشنواره به روی صحنه رفتند، از سه دیدگاه انتخاب شده بودند؛ نزدیکی به اصالت نمایش ایرانی، پژوهشی و دیدگاه حمایتی، هدایتی و در این ارتباط ۲۵ اجرای مختلف شامل نمایش‌های سنتی ـ آیینی ـ نقالی ـ تعزیه و سیاه بازی و بازی در سالنهای تئاتر شهر و تالار هنر به روی صحنه رفت که ۱۳ نمایش در بخش مسابقه شرکت داشتند.

پس از آن، «مجید جعفری» گزارش هیات داوران جشنواره را قرائت کرد. در بخشی از این گزارش آمده است: ارتقاء تئاتر ملی و نیز سینمای ایران در گرو بازنگری و بهره گیری از شیوه‌های نمایش‌های رایج در بین اقوام مختلف این مرز و بوم است و در این راه هنرمندان تئاتر و مسئولین امر باید تلاش بیشتری از خود نشان بدهند.

پس از گزارش هیات داوران، آرای داوران این هیات به شرح زیر اعلام شد:

ـ دیپلم افتخار و چهار سکه بهارآزادی به عنوان بهترین بازیگر نقش سیاه مشترکا به آقایان مجیدافشار در نمایش جزیره اسرارآمیز و آقای احمد علامه‌دهر در نمایش من نمی شکنم

ـ دیپلم افتخار و سه سکه بهارآزادی به آقای اسدالله خشایار به عنوان بهترین بازیگر نقش اول مرد در نمایش جزیره اسرارآمیز

ـ دیپلم افتخار و دو سکه بهارآزادی به آقای علی تقوایی به عنوان بهترین بازیگر نقش دوم به خاطر بازی در نمایش عاق‌والدین

ـ دیپلم افتخار و یك سکه بهار آزادی به عنوان بهترین بازیگر نقش همراه به آقای علی فتحعلی از نمایش عاق‌والدین

ـ دیپلم افتخار و دو سکه بهارآزادی به آقای علاءالدین قاسمی به عنوان بهترین موافق خوان تعزیه در شبیه حاتم بخشی

ـ دیپلم افتخار به آقای رضا عطاران بازیگر نقش ولوله جادو از نمایش جزیره اسرارآمیز

ـ دیپلم افتخار به آقای سیدعلی حسینی بخاطر بازی در نمایش جزیره اسرارآمیز

ـ دیپلم افتخار به آقای نادر شهسواری بخاطر بازی نقش سلطان در نمایش من نمی شکنم از شیراز

ـ دیپلم افتخار به آقای عطاءالله صفرپور بخاطر بازی در نقش سیاه (نمایش شیطان و سیاه) از گرگان

ـ دیپلم افتخار به گروه بازیگران نمایش سلطان مار به کارگردانی خانم گلاب آدینه

ـ دیپلم افتخار و سه سکه بهارآزادی به آقای بهرام بیضایی نویسندهٔ نمایشنامهٔ سلطان مار به عنوان نویسندهٔ بهترین متن نمایشی جشنواره

ـ دیپلم افتخار و جایزه ویژه هیات داوران بخاطر سالیان دراز بازی درخشان و تجربه پربار در صحنه نمایشهای تخت‌حوضی به آقای سعدی افشار

ـ دیپلم افتخار و جایزه هیات داوران بخاطر تجربه و مهارت در ایفای نقش سیاه نمایشهای تخت حوضی به آقای سیدمصطفی عربزاده

ـ دیپلم افتخار و جایزه هیات داوران بخاطر سالها خدمت به نمایش سنتی و تخت حوضی به آقای کامبیز صفری

ـ دیپلم افتخار و جایزه هیات داوران بخاطر مهارت در ایفای نقش روستایی به آقای سیدحسن رضیائی

تهیهٔ فرهنگ بزرگ فارسی ـ هندی

خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در دهلی نو، تهیه فرهنگ‌های فارسی به ۱۴ زبان عمده و رسمی رایج در هند را در دست دارد.

این پروژه بزرگ ادبی با همکاری حدود ۷۵ استاد ایرانی و هندی و سرپرستی دکتر نظام مصطفوی استاد دانشگاه علامه طباطبائی از سال گذشته میلادی آغاز شده است.

رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در دهلی نو گفت: نخستین فرهنگ فارسی به زبان هندی ـ ایرانی و هندی چاپ شده است.

بسیاری از زبان‌های هندی در زمان حکمرانی مسلمانان در هند (۱۱۹۲ تا ۱۸۲۰ میلادی) تحت تأثیر زبان فارسی قرار گرفته و واژه‌ها و اصطلاحات زیادی را از فارسی به عاریت گرفته‌اند.

علاوه بر این درنتیجه فعل و انفعالات زبان فارسی و زبان‌های هندی، زبان جدیدی به نام زبان اردو در اواسط قرن هفدهم به وجود آمد که خط و اکثر واژه‌های آن فارسی است، ولی از دستور زبان هندی پیروی می‌کند.

به عقیده کارشناسان، تهیه فرهنگ‌های جدید به زبان‌شناسان، انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان و خصوصاً مورخین هندی در زمینه مطالعه تاریخ ۷۰۰ ساله حاکمان اسلامی در هند که اکثراً به زبان فارسی نوشته شده، کمك می‌كند.

علاوه بر این فرهنگ‌های زبانهای هندی به فارسی نیز به دانشمندان و مردم ایران کمك خواهند کرد درباره ادبیات و دیگر جنبه‌های جامعه هند، اطلاعات لازم را به دست آورند.

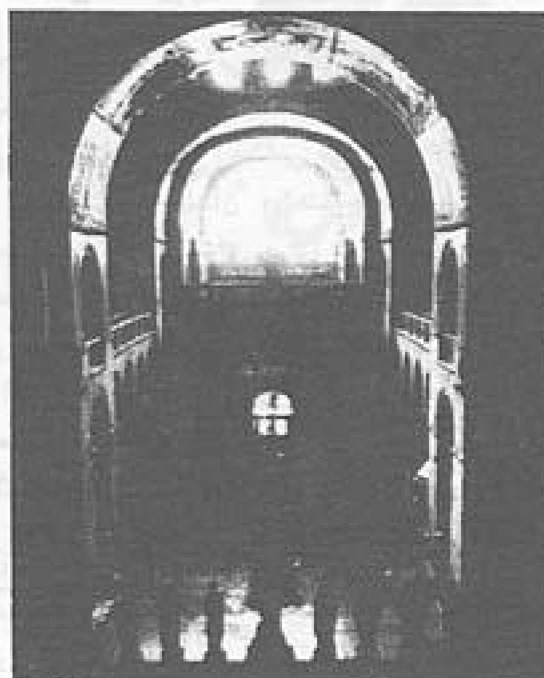
از استادان برجسته هندی که در این پروژه همکاری می‌کنند، می‌توان از دکتر مرسلین، دکتر جعفری، دکتر ساتیاناند جاوا و دکتر چاندرا شکار نام برد که هریك در زبان‌های رایج در هند تخصص دارند.

چاپ و عرضه ۴۴ عنوان کتاب در جمهوری آذربایجان

تاکنون ۴۴ عنوان کتاب در زمینه‌های مختلف از سوی انتشارات بین‌المللی الهدی در جمهوری آذربایجان چاپ و عرضه شده است. این مرکز با چاپ و انتشار ۱۰ عنوان کتاب کودکان در طی دو سال گذشته، تعداد عنوانهای کتابهای منتشره خود در جمهوری آذربایجان را به ۴۴ عنوان رسانده است.

این کتابها در زمینه‌های سیاسی، اعتقادی، مذهبی و فرهنگی بوده که پس از ترجمه و برگردان به الفبای سیریلیك در محل، چاپ و منتشر شده است. از جمله این کتابها، می‌توان به آثاری از حضرت امام خمینی(س)، استاد شهید مطهری، زندگانی ائمه اطهار(ع)، مسائل فقهی و احکام، دیوان ترکی مرحوم شهریار، الفبا و آموزش زبان فارسی و کتب اسلامی برای کودکان اشاره کرد.

سرقت تابلوی نقاشی از کلیسای سانتاماریا



دزدانی که ظاهراً تمام شب در پشت کرکره کلیسایی مخفی شده بودند، یك تابلو اثر «گیوون باتیستا تیپولو» به ارزش ۱/۲۵ میلیون دلار را به سرقت بردند.

این تابلو نقاشی پارچه‌ای مریم مقدس را در کنار مادرش نشان می‌دهد. این تابلو «آموزش مریم مقدس» نامیده می‌شود. این تابلو یکی از آثار با ارزش نقاش «تیپولو» بود که از سال ۱۶۹۶ تا سال ۱۷۷۰ زندگی می‌کرد.

این تابلو با ارزش از کلیسای قرن هیجدهم «سانتاماریا دلافاوا» توسط دزدان به سرقت رفت.

باوجود این که غنی‌ترین آثار فرهنگی ایتالیا در کلیساهای این کشور است، این اماکن فاقد زنگ خطر ونکات ایمنی هستند.

هنگامی که کشیش‌ها برای دعا جمع شده بودند، متوجه این سرقت شدند.

به گفته پلیس، به احتمال زیاد دزدان از طریق پنجره‌ها وارد این کلیسا شده‌اند و برای این که به راحتی بتوانند این تابلو با ارزش را از محل خارج کنند، تمامی شب را پشت کرکره گذرانده‌اند. پلیس جزئیات بیشتری را از این سرقت اعلام نکرد.

فیلمساز مشهور لبنانی کشته شد

«مارون بغدادی» کارگردان لبنانی سینما که به خاطر فیلم‌هایش در مورد جنگ داخلی این کشور، شناخته شده بود، بر اثر یك حادثه آسانسور در ۴۰ سالگی درگذشت.

پلیس گفت: وی که قصد داشت از طبقه سوم ساختمانی با آسانسور به طبقه همکف بیاید، ظاهراً با باز کردن در آسانسور و وارد شدن به آن آسانسور که در آن طبقه نبوده است، به پائین سقوط می‌کند.

بغدادی با «فرانسیس فورد کاپولا» کارگردان و تولید کننده مشهور هالیوود کار می‌کرد و ۶ فیلم در فرانسه ساخته بود.

نمایشگاه انتفاضه فلسطین و هنرمندان نقاش ایرانی در سوریه

نمایشگاه انتفاضه فلسطین و هنرمندان نقاش ایرانی که همزمان با ششمین سالگرد انتفاضه فلسطین به مدت ۱۰ روز با مضمون حمایت از قیام اسلامی مردم فلسطین در محل رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در دمشق برپا شده بود، مورد استقبال وسیع مردم و مسئولان سوری و فلسطینی و هزاران نفر از اقشار مختلف مردم قرار گرفت.

برگزاری کنگره بین المللی بزرگداشت عطار نیشابوری

□ کنگره بین المللی بزرگداشت شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در مهرماه سال ۷۳ در نیشابور زادگاه این شاعر و عارف گرانمایه ایرانی برگزار می‌شود.

در این ارتباط محورهای موضوعات کنگره بین‌المللی بزرگداشت شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در دومین نشست هیات علمی این کنگره تعیین شد.

موضوعات ارائه شده از سوی این هیات شامل اوضاع سیاسی، اجتماعی، تاریخی و علمی عصر عطار، زندگی و ابعاد گوناگون شخصیت عطار، معرفی ونقد وتحلیل آثار واندیشه‌های عطار، نقد و نظر عطار پیرامون دین، فلسفه، کلام واخلاق، عطار و تصوف و عرفان، زبان و بیان عطار در قلمرو شعر و عرفان، تمثیل و داستان و نقش وارزش آن در آثار عطار، جلوه‌های زندگی و آداب و رسوم فرهنگی و اندیشمندان قبل از خود، تأثیر عطار بر شعر و عرفان پس از خود، عطار و آثار او در قلمرو فرهنگهای دیگر، عطار و آثارش در قلمرو هنرهای اسلامی، آزادی و آزادگی در عرفان و اشعار عطار اعلام شده است.

سرقت تابلوی دیگری از پیکاسو

دزدان آثار هنری یکی دیگر از آثار نقاشی پیکاسو را از یك نمایشگاه به سرقت بردند. پلیس شیکاگو می‌گوید: سارقان با نفوذ به درون گالری «ریچارد» اقدام به ربودن یك تابلو نقاشی متعلق به سال ۱۹۲۸ با عنوان «هد» کردند ارزش این تابلو پانصد هزار دلار است. علاوه برآن تابلوی دیگری که کار یکی از هنرمندان الینویز بود و ۷ هزار دلار ارزش داشت نیز ربوده شده است.

در سالهای اخیر، این دومین باری است که تابلویی از پیکاسو به سرقت می‌رود و در سال ۱۹۸۵ نیز تابلوی دیگری از پیکاسو با عنوان «برهنه خوابیده فلوت می‌نوازد» به سرقت رفت که تاکنون کشف نشده است.

همکار گرامی جناب آقای اسدالله امرایی

مصیبت وارده را تسلیت می‌گوئیم. برای آن مرحومه از درگاه ایزد منان غفران الهی و برای بازماندگان صبر و اجر مسئلت داریم.

ادبستان فرهنگ و هنر

برگزیدگان دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی معرفی شدند

برگزیدگان دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران طی مراسمی با حضور وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در تالار وحدت معرفی و به دریافت جوایز ارزنده نائل شدند.

دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران، مهمترین رخداد هنری در بخش هنرهای تجسمی کشور محسوب می‌شد که طی آن هنرمندان و نقاشان ایرانی داخل و خارج از کشور با نمایش آثار نقاشی، تجربیات تازه و خلاقیت‌های هنری خود را در معرض دید و قضاوت عموم قرار دادند.

موضوع نمایشگاه آزاد بود و نقاشان ایران با گرایش‌ها و سبک‌های متنوع و نیز استفاده از تکنیک، مواد و مصالح مختلف، سعی در انتقال اندیشه و احساس خود از طریق هنرهای تجسمی کردند.

هیات داوران دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران در بیانیه خود که به هنگام توزیع جوایز قرائت شد، تصریح کرد، ما در عصری زندگی می‌کنیم که قرنهاست از فرهنگ و تمدن اصیل اسلامی فاصله گرفته‌ایم. و از سویی فرهنگ غرب می‌کوشد تا با



تمامی قوا و با بهره‌گیری از همه عناصر تبلیغاتی، حاکمیت خود را بر جهان معاصر و از جمله ایران مستولی کند. امّا آنچه مایه خوشوقتی است، این است که ما در پایانه تفکر و تمدن غرب (پست مدرن) قرار گرفته‌ایم و هنرمندان و متفکران غربی در جستجوی حقیقت، روبه فرهنگ شرق و خصوصا اسلام کرده‌اند. آثار بسیاری که ماحصل تلاش هنرمندان غربی در این زمینه است، شاهد مدعاست.

هیات داوران این نمایشگاه متشکل از خانم زهرا رهنورد و آقایان جلیل ضیاپور، جواد حمیدی، ناصر پلنگی، مرتضی حیدری، ایرج اسکندری و محمدعلی رجبی پس از شش دور بازبینی و مباحث بسیار، نظر خود را در باره آثار ارایه شده به این شرح اعلام کرد: در مجموع شناخت مبانی و توان اجرای فنون هنری ضعیف است و لزوم فعالیت بیشتر در شناخت اصول و مبادی نقاشی بسیار احساس می‌شود.

همچنین هنرمندان و هنرجویان می‌بایست، تجسس هنری بیشتری برای دستیابی به روشهای مطلوب بیان تصویری داشته باشند. هیات داوران توسعه دید به منظور تجربه و توان بیشتر را لازم دانست و اظهارنظر کرد که بسیاری از آثار هنری فاقد خلاقیت فعال و نوآوری است و متاسفانه تکرار آثار گذشته، آنهم ملهم از فرهنگ بیگانه است و در این زمینه مطالعه و پژوهش نظری بیشتر که ضامن پشتوانه فرهنگی آثار هنری باشد، توصیه می‌شود.

هیات داوران به منظور بررسی و قضاوت آثار نقاشی، توجه به مضامین ارزشمندی نظیر اندیشه‌های معنوی انقلاب اسلامی، مضامین عرفانی و مسایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را ملاک عمل قرار داده است.

این هیات همچنین توجه به شکل و قالب اثر که بازگوی برداشت‌های الهام گونه از میراث فرهنگی و هنری (ایرانی ـ اسلامی) با نگاهی نو و خلاق در رابطه با معنی باشد و نیز رعایت عوامل هنری شامل نحوه کاربرد علمی و هنری، طرح، رنگ، ترکیب، تناسب و هماهنگی را در گزینش آثار برتر این نمایشگاه ملاک عمل قرار داده است.

هیات داوران نتایج ارزیابی‌های خود را در باره ۷۳۰ اثر نقاشی متعلق به ۵۳۴ هنرمند که با احراز اکثریت آراء (حداقل ۴ رای از ۷ رای) صادر شده است را به شرح زیر اعلام کرد:

اهدا لوح تقدیر به ۸ اثر خوب

۱ ـ آذر آل طاها با اثر «زاروزن»
۲ ـ سروژ بارسقیان با اثر «بدون عنوان»
۳ ـ بهنام جلالی جعفری با اثر «دروازه خورشید»
۴ ـ بهرام فتاحی با اثر «دروازه غار»
۵ ـ زیلا کامیاب با اثر «همزبانی»
۶ ـ مرتضی گودرزی با اثر «دیار فراموش شده»
۷ ـ رأفت نگارنده با اثر «مدیحه»
۸ ـ حمید نیاکان با اثر «درپناه حق»

اهدا لوح تقدیر و ۱۰ سکه نیم بهار آزادی

۱ ـ نرگس برومند یکتا با اثر «جادوگران دهکده جهانی»
۲ ـ عبدالحمید خیاط مقدس، با اثر «بافت قدیم دزفول»
۳ ـ محمود زنگنه، با اثر «حیاط روستایی»
۴ ـ محمود سمندریان، با اثر «ابیانه»
۵ ـ غلامحسین سهرابی، با اثر «حسین بن منصور حلاج»
۶ ـ ابراهیم صاحب اختیاری، با اثر «پریسا»
۷ ـ غلامعلی طاهری، با اثر «حدیث»
۸ ـ مهدی علیزاده، با ارائه دو اثر «بازار و چرخش»
۹ ـ احمد قربانی، با اثر «مثنوی معنوی»
۱۰ ـ عارف میرالوند، با اثر «باد»

اهدا لوح افتخار، تندیس قلم موی طلایی ۱۵ سکه بهار آزادی

۱ ـ نصرالله افجه‌ای، با اثر: «مجلس اول» به خاطر نوآوری در ترکیب «خط ـ نقاشی» و بیان تصویری متناسب با معنی.

۲ ـ مرتضی اسدی، با اثر «صلح خونین» به خاطر توجه نسبت به موضوعات و مسایل جهان اسلام با بیان تصویری نو.

۳ ـ رضا بخشی، با اثر «فزت ورب الکعبه» به خاطر جستجو در جهت بیان تصویری از تجلی حقیقت ولایت.

۴ ـ زهره تبریزی، با اثر «گلیم بافی» به خاطر الهام از عناصر سنتی و جستجو در جهت ایجاد استحکام در ترکیب بندی.

۵ ـ حسین ذبیحی، با اثر «خزان» به خاطر ایجاد فضای معنوی با بهره گیری از رنگهای ایرانی.

۶ ـ ربابه فنایی شیخ الاسلامی، با اثر «استغناء» به خاطر تلاش در ثبت جلوه‌ای از زندگی رزمندگان اسلام در دوران دفاع مقدس با بهره گیری از رنگهای متناسب با معنی.



۷ ـ حبیب الله صادقی، با اثر «رقصی چنین...» به خاطر کوشش در جهت دستیابی به بیان تصویری مناسب با معانی عرفانی در فرهنگ اسلامی از طریق به کارگیری نور ـ رنگ و ترکیب بندی.

۸ ـ مصطفی گودرزی، با اثر «ابدیت» به خاطر ایجاد فضایی معنوی با استفاده از رنگهای ایرانی با ترکیب بندی بدیع.

۹ ـ معصومه نصیریان، با اثر «در اندیشه بهار» به خاطر برداشتی نو از سنت تکه دوزی ایرانی با بیان تصویری مطلوب.

۱۰ـ جواد نوبهار، با اثر «برای عروس» به خاطر جستجو در بیانی از جلوه کار و کوشش مردم بومی در آفرینش هنرهای صناعی با بهره گیری از ترکیب بندی و فضای رنگهای ایرانی.

نمـــایشهـــای ویـــژۀ دوازدهمین جشنـــواره فیلم فجر

در بخش نمایشهای ویژه دوازدهمین جشنوارۀ بین‌المللی فیلم فجر، علاوه بر عناوین مستقل، مجموعه فیلمهایی از سینمای فرانسه تحت عنوان «قاعده و بی‌نظمی» و فیلمهایی با عنوان «سه‌گانه اورفه ـ ژان کوکتو» و همچنین بخشی با عنوان «هلند، سینما و هنرهای دیگر» به نمایش درمی‌آیند.

○ **سینمای فرانسه، قاعده و بی‌نظمی**

ریسك بزرگ (کلودسوته) ـ آسانسور به سوی سکوی اعدام (لویی مال) ـ آلفاویل (ژان لوك گدار) ـ به‌په لوموکو (ژولین دوویویر) ـ آدم تاجور (ژان پیر موکی) ـ سکوت دریا (ژان پیر ملویل) ـ سرجوخه گرفتار (ژان رنوار) ـ سه مرد برای کشتن (ژاك دیرای) ـ پولیور قرمز (میشل دراش) ـ زوال خاندان آشر (ژان اپیستن).

○ **سه‌گانه اورفه ـ ژان کوکتو**

«ژان کوکتو»، شاعر، نقاش، نمایشنامه‌نویس، آهنگساز، بازیگر و... و فیلمساز فرانسوی از چهره‌های شاخص فرهنگ و هنر کشورش محسوب می‌شود. اسطوره «اورفه» و «اوریدیس» دغدغه فعالیتهای هنری او در مدت زمان (بالغ بر سی سال) بود. «کوکتو» در این سه‌گانه اضافه بر پرداختن به ریشه‌های یونانی اسطوره «اورفه»، اسطوره‌های شخصی و خالص خود را نیز خلق می‌کند.

خون یك شاعر ـ اورفه ـ وصیت‌نامه اورفه.

○ **هلند، سینما و هنرهای دیگر**

نقاشان هلندی پیوسته تأثیر نیرومندی بر توسعه هنر نقاشی طی سده‌های گذشته داشته‌اند، نظیر استادانی چون زامبرانه نقاش نامی که در شمار استادان بزرگ است و یوهان بارتولد یونگ کیند و ونسان ون‌گوگ و پی‌یت موندریان نقاش معاصر در این بخش از جشنواره از طریق هنر سینماگران علاقمند، زندگی و هنر تعدادی از هنرمندان استثنایی هلند به نمایش گذارده می‌شود.

رامبراند، نقاش انسان (هانسترا) ـ ونسان ون‌گوگ (هالسکر) ـ ونسان (ریچارد هوك) ـ پرتره‌های فرانس هالس (فرانس دوپونت) ـ آفرینش (چری دونیز) ـ واقعیت کارل اپل (ژان ویرژمان) ـ یوهان بارتولدینگ کیند (راب ماریو اسمیت) ـ ماجراهایی در دریافت‌های حسی (هان وان گلدر) ـ پیت موندریان (نیکو کراما) ـ گرفان الك (الن لامینگ و ژرون ویسر) ـ جورج هنددریك بریتنز (راب ماریو اسمیت) ـ یك لحظه از زمان (جان سورین) ـ شیشه (برت هانسترا).

هنـرهـای رزمی در دوازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

در اواسط دهه ۱۹۶۰ در آسیا نوعی از سینما که



مخصوص فرهنگ خاص نژاد زرد است پا به عرصه وجود گذاشت.

این نوع سینما که نمایشگر هنر ورزشهای رزمی مردم کشورهای جنوب شرقی آسیا بود تاکید بر معنویت، تعالی روح انسانی و ارزش گزاری ورزش به خاطر ورزش داشت.

با نگاهی به نمونه‌هایی از فیلمهای هنرهای رزمی چین در دوازدهمین جشنواره فیلم فجر امید است که در دوره‌های بعد، چنین مروری بر سینمای دیگر کشورهای صاحب زمینه در این رشته فیلمسازی به عمل آید.

۱ ـ شمشیر زن شهر دو پرچم ـ هه پینگ ـ چین ـ ۱۹۹۱ ـ فیلمنامه ـ یانگ ژنگ گوانگ.

۲ ـ شمشیرزن بی‌خیال ـ دنگ یوآن ـ فیلمنامه: دنگ یوآن ـ ۱۹۸۹

۳ ـ پاهای اعجاز آفرین ـ لی ون هوآ ـ فیلمنامه: گوآن کینگ وو ـ ۱۹۸۹

۴ ـ سیزده خوشبخت ـ کارگردانان: یانگ کیتیان، تورومورا کاوا ـ فیلمنامه: منگ لی، یانگ کیتیان، ژانگ زوچنگ ـ ۱۹۹۰

۵ ـ چهار سوار کار ـ کارگردانان: شایفو، مایلیس ـ فیلمنامه: مایلیس، ژائویوهنگ، سایفو، ۱۹۹۱

۶ ـ خشم مرگبار غرور ـ ژانگ هوآشون ـ فیلمنامه: هوآشون شی هونگ ـ ۱۹۸۹

۷ ـ جعبه سیاه کوچك ـ ژونگ شوهوآنگ ـ فیلمنامه: شی ونلی ـ ۱۹۸۸

۸ ـ وودانگ ـ سن شا ـ فیلمنامه: شی ونلی ـ ۱۹۸۹

۹ ـ موش پرنده سحرآمیز ـ وانگ وی ـ فیلمنامه ـ هه‌هه چو ـ ۱۹۹۰

۱۰ ـ هنرهای رزمی شائولین ـ ۱۹۹۰

۱۱ ـ هوانگ نیاندا با نیزه طلائی ـ لی ون هوا ـ فیلمنامه: ژانگ شوآن ـ ۱۹۹۰

برپایی نمایشگاهی از آثار خوشنویسان در شیراز

نمایشگاه آثار هفتاد تن از استادان خط و خوشنویسان معاصر کشور در نگارخانه وصال شیراز گشایش یافت.

دراین نمایشگاه تابلوهای خطی استادانی چون غلامحسین امیرخانی، حبیب‌الله فضائلی، محمدرضا یزدانی، محمد سلحشور، یدالله کابلی خوانساری و نظام‌العلماء در معرض دید عموم گذاشته شد.

آثار این نمایشگاه شامل خط‌های نستعلیق، شکسته نستعلیق، نسخ، ثلث، خطوط ترکیبی، خط نقاشی و تذهیب است.

این نمایشگاه به همت انجمن خوشنویسان شعبه شیراز و همکاری اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی فارس برگزار شده بود و مدت ده روز ادامه داشت.

حضـور فیلمسـازان مسلمان در جشنواره فیلم فجر

تاکنون حضور آثار پانزده کشور با ۱۹ عنوان فیلم در بخش فیلمسازان مسلمان قطعی شده است و جشنواره در انتظار دریافت فیلمهایی از کشورهای مراکش، سنگال، چین، قزاقستان، ازبکستان، ترکمنستان و تاجیکستان است.

۱ـ نشانه‌های سارایوو ـ کارگردان: شاهین چیچج ـ بوسنی هرزگوین ـ ۱۹۹۳

۲ـ قهرمان گمشده ـ کارگردان: منصور بن‌یونه ـ مالزی ـ ۱۹۸۷

۳ـ خانه کاغذی ـ کارگردان: هانی ابوسعید ـ فلسطین ـ ۱۹۹۲

۴ـ تنها ـ کارگردان: حسام خیاط ـ لبنان ـ ۱۹۹۳

۵ـ دوریان ـ کارگردان: حسن عسگری ـ پاکستان ـ ۱۹۹۰

۶ـ هدیه باروت ـ کارگردان: سعید رعنا ـ پاکستان ـ ۱۹۹۰

۷ـ چوت نیاددین ـ کارگردان: اروس جاروت ـ اندونزی ـ ۱۹۸۹

۸ـ نهیب هدایت کننده ـ کارگردان: ماهر کادو ـ سوریه ـ ۱۹۹۳

۹ـ درمان ـ کارگردان: شریف گورن ـ ترکیه ـ ۱۹۸۳

۱۰ـ داستان شرقی ـ کارگردان: نجات اسماعیل انزور ـ اردن ـ ۱۹۹۱

۱۱ـ عبدالله ـ کارگردان: سانجای خان ـ هند

۱۲ـ فریاد ـ کارگردان: جیحون میرزایف ـ آذربایجان ـ ۱۹۹۳

۱۳ـ شیش‌خان ـ کارگردان: محمودبن محمود ـ تونس ـ ۱۹۹۱

۱۴ـ عبور ـ کارگردان: محمودبن محمود ـ تونس ـ ۱۹۹۱

۱۵ـ چه کسی جنگ می‌خواهد؟ ـ کارگردان: مراد محمداف ـ اوکراین ـ ۱۹۹۱

۱۶ـ بازگشت ـ کارگردان: مصطفی کمال ـ بنگلادش ـ ۱۹۸۶

۱۷ـ ستیز ـ کارگردان: قاضی حیات ـ بنگلادش ـ ۱۹۹۱

۱۸ـ تاجوج ـ کارگردان: محمد مصطفی جاداله ـ سودان ـ ۱۹۹۲

۱۹ـ و امیدی می‌ماند ـ کارگردان: عبدالرحمن محمد عبدالرحمن ـ سودان ـ ۱۹۹۳

سیاستهای ویژهٔ صدا و سیما

○ سیاست‌های صدا و سیما به منظور ارتقای کیفی برنامه‌ها و انطباق هرچه بیشتر آنها با اصول و مصالح نظام، موازین اسلامی، شئون فرهنگی و اخلاقی جامعه و إحیای زبان وادبیات فارسی تعیین شد.

شورای سیاستگذاری سازمان صدا و سیما، سیاست‌هایی را که درباره محتوا، فرم و قالب و زبان برنامه‌های صدا و سیما تعیین کرده است، اعلام کرد. براساس این سیاست‌ها، محتوای برنامه‌ها باید دارای پیام هدفدار و آموزنده باشد.

همچنین درصورت بهره گیری از روشهای مختلف در ارایه پیامها وحدت جهت باید رعایت شود. ضمن اینکه با زمان و موقعیت پخش برنامه و شرایط سنی، شغلی و درك مخاطبین متناسب باشد.

سیاست‌های ویژه فرم وقالب برنامه‌های صدا و سیما تصریح دارد که در پرداختن به انقلاب اسلامی، تاریخ اسلام و معارف اسلامی ترجیحا از قالب‌های هنری سطح بالا (الف و ب) استفاده شود.

ضمن اینکه فرم و قالب برنامه‌ها با پیام ومحتوای هم‌آهنگ و همسو و به لحاظ هنری از کیفیت مطلوب برخوردار باشد.

شورای سیاستگذاری سازمان صدا و سیما در سیاست‌های تعیین برای زبان و ادبیات فارسی در برنامه‌های رادیو و تلویزیون قید کرده است: احیای زبان فارسی مورد توجه قرار گرفته و از جایگزینی واژه‌های بیگانه به جای کلمات رایج در زبان فارسی خودداری شود.

معیار، زبان رسمی کشور «فارسی» است که در کتابهای درسی و مکاتبه‌های رسمی مورد استفاده قرار می گیرد و در نتیجه دستور زبان فارسی و دستور هر زبان دیگری که از صدا و سیما پخش می شود، باید رعایت شود.

این سیاست‌ها تاکید دارد که استفاده از زبانهای محلی در مناطق دو زبانه به نحوی که زبان فارسی را تحت‌الشعاع قرار ندهد بلامانع است.

همچنین گویش در شبکه سراسری باید مبتنی بر زبان معیار (فارسی) باشد و لحن گفتار و نحوه ادای واژه‌ها، باید با موضوعات مطرح شده متناسب باشد.

نمایش «معرکه در معرکه» در تئاتر شهر

سیاوش تهمورث هنرپیشه و کارگردان قدیمی تئاتر با به روی صحنه آوردن نمایشنامه «معرکه در معرکه» نوشتهٔ داوود میرباقری فصل تازه‌ای از فعالیتهای هنری خود را آغاز کرد.

اجرای «معرکه در معرکه» با بازی: رضا رویگری، سیروس گرجستانی، رویا تیموریان، ماهایا پطروسیان و خود سیاوش تهمورث که در ضمن طراح و کارگردان نمایش هم بود از آذر ماه در سالن چهارسو تئاتر شهر آغاز شده و تا پایان دی ماه ادامه داشت.

تجلیل از پیشکسوتان هنرهای تجسمی



همزمان با سالروز ولادت حضرت علی (ع)، مراسم تجلیل از ۵ نفر از پیشکسوتان هنرهای تجسمی ایران با حضور جمعی از شخصیت‌های فرهنگی و هنری کشور، مسئولان فرهنگ و ارشاد اسلامی و تعداد کثیری از هنرمندان و دوستداران فرهنگ و هنر در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد.

در این مراسم از استاد جعفر پتگر (نقاش)، استاد جلیل ضیاءپور (نقاش)، استاد توکل اسمعیلی (مجسمه‌ساز)، استاد حسین همدانی ـ دستخوش ـ (نقاش)، استاد حسن اسماعیل‌زاده ـ چلیپا (نقاش)، که همگی از پیشکسوتان هنرهای تجسمی در کشورمان به شمار می‌روند، به انگیزه کوششهای مستمر آنان در زمینهٔ اعتلای هنرهای تجسمی در ایران تجلیل به عمل آمد.

مراسم تجلیل از پیشکسوتان هنرهای تجسمی معاصر ایران از جمله برنامه‌های جنبی دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران بود.

برگزاری نهمین جشنوارهٔ سراسری

نهمین جشنواره سراسری موسیقی فجر در پنج بخش ویژه، ملتهای مسلمان، مسابقه، جوانان و جنبی در ایام دهه فجر انقلاب اسلامی در تهران برگزار می شود.

در آیین‌نامه نهمین جشنواره سراسری موسیقی فجر که از سوی مرکز سرود و آهنگهای انقلابی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر شده، درباره اهداف برگزاری این جشنواره آمده است:

گسترش هنر صحیح و اشاعهٔ موسیقی اصیل و جدّی منطبق برمبانی تفکر و فرهنگ والای اسلامی، بازشناسی گنجینه‌های این هنر در مناطق و نواحی مختلف ایران و سایر مناطق مسلمان نشین که دارای فرهنگ و مواریث مشترك با کشورمان هستند و حمایت و قدرشناسی از تلاشهای مؤثر هنرمندانی که در ارائه جلوه هایی از نغمات موسیقائی و هرچه غنی‌تر کردن جنبه‌های فرهنگی هنرموسیقی کوشا هستند، این جشنواره برگزار می شود.

بخش ویژه:

به منظور توجه به مبانی معنائی و ارائه بهترین آثار هنر موسیقی متعلق به حوزهٔ فرهنگ اسلامی که در مواجهه و مقابله با امواج تبلیغاتی سایر فرهنگهای بیگانه، جنبهٔ نمونه و الگو دارد، نمونه‌های مبرزی از این آثار در شاخه‌های مختلف موسیقی (مقامی، ردیف دستگاهی، تلفیقی) طی برنامه‌های وصفی ـ پژوهشی مورد معرفی و شناسائی قرار می گیرد.

همه برنامه‌های اجرای صحنه‌یی موسیقی که در این بخش ارائه می شود، همراه با گفتارهای وصفی و پژوهشی استادان و کارشناسان خواهد بود و در پایان جشنواره، در این زمینه گزارش ویژه‌یی منتشر می شود.

بخش ملتهای مسلمان:

برای تداوم بخشیدن به تلاشهای ثمربخش در معرفی موسیقی ملتهای مسلمان و بازیافت پیوندهای عمیق فرهنگی، اعتقادی و وجوه سازنده موسیقی اصیل این مناطق، چند گروه مبرز موسیقی از مناطق مسلمان‌نشین ماوراءالنهر و قفقاز، هند و پاکستان، لبنان و سوریه و شمال افریقا انتخاب و در این بخش اجراء برنامه خواهند داشت.

بخش مسابقه:

به منظور معرفی و شناساندن هنرمندان موسیقی مقامی و ردیف دستگاهی ایران، ایجاد زمینه‌های رقابت سالم و به وجود آمدن انگیزه‌های تلاش در بالا بردن کیفیت هنری و انتخاب تکنوازان برتر، بخش مسابقهٔ نهمین جشنواره سراسری موسیقی فجر با حضور هیأت داوران بین نوازندگان سازهای خانوادهٔ نی (انواع نی شامل نی هفت بند، سرنا، کرنا، قشمه، نی زبانه‌دار، شمشال، بالابان، نی‌انبان، له‌وا و نی جفتی و مانند آن) و کمانچه (شامل کمانچه سنتی، لری، ترکمنی و مانند آن، قیچك، و غزك و چون آن) برگزار می شود.

نوازندگان انواع نی و کمانچه که داوطلب شرکت در بخش مسابقه هستند، می‌توانند در صورت لزوم برای ارائهٔ هنر خود، در اجرای برنامه از همراهی دوساز دیگر، یا یك ساز و یك خواننده (در گروههای حداکثر سه نفری) بهره گیرند.

هیأت داوران، بهترین نوازندگان انواع نی و کمانچه را بدون مقایسهٔ دو ساز مختلف و متفاوت از نظر ساختمان انتخاب می کند و به نفرات اول هرساز،

جشنواره مطبوعات در اردیبهشت ۷۳ برگزار می‌شود

جشنواره بهار مطبوعات از دوازدهم اردیبهشت ماه سال ۷۳ به مدت ده روز برگزار می‌شود.

دکتر احمد پورنجاتی معاونت مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گفت: هدف از برگزاری این جشنواره درگیر کردن مردم با مقوله مطبوعات، ایجاد رقابت سالم بین دست اندرکاران مطبوعات، معرفی الگوهای برتر مطبوعاتی، ارزش گذاری به کسانی که نام و نشان علنی ندارند (کادر فنی مطبوعات)، ایجاد یك نوع ارتباط صمیمی بین خانواده مطبوعات و معرفی مطبوعات ایران به مطبوعات بین المللی است.

وی گفت: جشنواره مطبوعات دارای دو بخش است: یکی بخش مسابقه و دیگری بخش جنبی که بخش مسابقه دارای بخشهای فنی، تحریریه و گزارشهای خبری خواهد بود.

آقای پورنجاتی یادآور شد در بخش فنی مسابقه به بهترین صفحه‌بندی، طرح، گرافیك، طرح روی جلد برای مجلات، لیتوگرافی و چاپ، در بخش تحریر به بهترین سرمقاله، یادداشت مقاله در گروههای فرهنگی هنری، سیاسی اقتصادی، علمی، تخصصی، ورزشی، اجتماعی و نیز طنز، کاریکاتور، عکس روی جلد، عکس خبری، عکس ورزشی و عکس متناسب با موضوع و نیز در بخش گزارشها به بهترین گزارشهای خبرنگاران اعم از سیاسی، اجتماعی، ورزشی، ترجمه و ویراستاری جوایزی داده خواهد شد.

وی یادآور شد چون جشنواره ناظر بر فعالیت عناصر و دست اندرکاران مطبوعات است برای خود نشریات و مطبوعات نیز در زمینه‌های بهترین تیتر و صفحه‌بندی، بهترین پرداخت و بیشترین عنایت به دفاع مقدس و بهترین ارتباط با مخاطبان جوائزی اهداء خواهد شد.

وی افزود: کسانیکه علاقه‌مند به شرکت در این جشنواره هستند حداکثر تا بیست و دوم بهمن باید کارهای خود را به دبیرخانه جشنواره ارسال کنند.

آقای پورنجاتی در خصوص زمان برگزاری این جشنواره اظهار داشت: بدلیل اینکه جشنواره‌های فیلم و عکس و دیگر جشنواره‌ها در دهه فجر برگزار می‌شود و با توجه به اینکه موضوع مطبوعات موضوع جداگانه‌ای است و پرداختن به آن زمان مناسبی را طلب می‌کند بهار سال ۷۳ را برای برگزاری این جشنواره در نظر گرفته‌ایم و هیئت داوران جشنواره مطبوعات نیز با استفاده مستقیم از نظرات خود مطبوعات تعیین شده است.

وی افزود: فکر برگزاری این جشنواره در سال گذشته توسط وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی مطرح شد که با استقبال خوب مطبوعات مواجه گردید.

دکتر پورنجاتی در خصوص مراحل اجرایی صدور پروانه و کارت خبرنگاری برای فعالیت خبرنگاران گفت: «نخستین مرحله برای صدور کارت خبرنگاری موفقیت خبرنگاران در آزمون علمی است.»

وی گفت: ما در اردیبهشت ماه سالجاری طی نامه‌ای از همه نشریات درخواست کردیم خبرنگاران خود را معرفی کنند که تاکنون از ۱۰۶ نشریه ۴۵۱ خبرنگار معرفی شدند و بقیه نشریات موظف هستند خبرنگاران خود را معرفی کنند. معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در خصوص مزایای صدور کارت خبرنگاری گفت: مشخص شدن منزلت شغل خبرنگاری، ایجاد زمینه برای تشکل صنفی، ایجاد زمینه ارتباط بین المللی خبرنگاران، برخورداری خبرنگاران از دوره‌های آموزشی، برخورداری از سایر حقوق شغلی مانند بیمه، صندوق رفاه، بازنشستگی و بیکاری، استفاده از کارت خبرنگاری بین المللی برای ماموریتهای خارج از کشور می‌باشد.

موسیقی فجر در ۵ بخش

به عنوان «تکنواز برتر» دیپلم افتخار و ۵ سکهٔ طلای بهار آزادی اهداء می‌شود و همچنین به ۱۰ تن از نوازندگان و خوانندگانی که در همراهی نوازندگان مورد مسابقه، تلاش مؤثر و قابل تقدیری داشته باشند، لوح تقدیر و ۳ سکهٔ طلای بهار آزادی، تقدیم خواهد شد.

به یادبود تلاش سازنده و رقابت سالم هنرمندان شرکت کننده در بخش مسابقه، لوح یادبود جشنواره به همه هنرمندان این بخش اهداء می‌شود.

بخش جوانان:

به منظور کشف استعدادهای جوان و تشویق و ترغیب هرچه بیشتر آنها، در فراگیری اصول و پایه‌های هنرموسیقی، هنرآموزان شاخه‌های مختلف که توانائی کافی را در ارائه قطعات سازی و آوازی از انواع موسیقی (مقامی، ردیف دستگاهی ایران و موسیقی کلاسیك غیرایرانی) با سازهای مناسب هرشاخه داشته باشند، می‌توانند بصورت گروهی و یا فردی متقاضی شرکت در این بخش شوند.

بخش جنبی:

به منظور تداوم فعالیتهای هنری در شاخه‌های مختلف موسیقی و ارائه آثار جدید گروههای موسیقی ایرانی و سرودهای انقلابی و موسیقی سمفونیك و همچنین گروه تواشیح و همخوانی، در بخش جنبی جشنواره چند گروه مبرز موسیقی ایرانی، سرودهای انقلاب، گروه تواشیح و همخوانی ارکستر سمفونیك تهران آثاری را به مناسبت دهه مبارکه فجر اجراء می‌کنند.

فیروزه گل محمدی برنده لوح افتخار شورای هنری سریلانکا

نمایشگاه آثار تصویرگران کتاب کودك با ارائه مجموعاً ۲۰۰ تصویر از ۵۰ هنرمند ایرانی در شهر کلمبو سریلانکا برگزار شد. این حرکت که نخستین حضور گسترده آثار هنرمندان ایرانی در این کشور محسوب می‌شود انعکاس وسیع و مطلوبی بین هنرمندان و محافل فرهنگی این کشور داشت.

مطبوعات و رادیو تلویزیون سریلانکا مراسم افتتاح این نمایشگاه را در سه نوبت و به زبانهای رسمی و انگلیسی منعکس کردند. به مناسبت این رخداد هنری وزیر فرهنگ سریلانکا طی مراسم رسمی اولین لوح افتخار شورای هنری سریلانکا را به یك هنرمند ایرانی اهداء کرد.

خانم فیروزه گل محمدی به عنوان هنرمند برجسته ایرانی موفق به دریافت این لوح گردید. در این مراسم رسمی وزیر فرهنگ آقای لوکوباندآره، رئیس شورای هنر، سفیر و رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران نیز حضور داشتند.

این نمایشگاه توسط معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (دبیرخانه نمایشگاه بین المللی آثار تصویرگران کتاب کودك) با همکاری رایزنی فرهنگی به مدت ۱۵ روز در سه شهر سریلانکا برگزار شد. در جوار این حرکت، نمایشگاهی از آثار نقاشی‌های کودکان با عنوان «غنچه‌های کوچك» که در برگیرنده نقاشی‌های کودکان سریلانکایی بود نیز به نمایش گذاشته شد. نمایشگاه تصویرگران پس از کلمبو از تاریخ ۱۱ تا ۱۴ ژانویه در کندی و از تاریخ ۱۷ تا ۲۰ ژانویه در آنتاپور برگزار شد.

آثار هنرمندان برجسته‌ای چون نیره تقوی، نسرین خسروی، مهرنوش معصومیان، عفت السادات افضل طوسی، نرگس برومند و محمدرضا دادگر، محمدعلی بنی اسدی، محمدمهدی رسولی، سیاوش ذوالفقاریان، غلامعلی مکتبی، اکبر نیکاران پور و دهها هنرمند دیگر عرضه شده است

برگزاری نمایشگاه خوشنویسی کامران کوهستانی

آثار خوشنویسی کامران کوهستانی در نمایشگاهی با عنوان «هُمای رحمت» در خانه سوره به نمایش گذاشته شد.

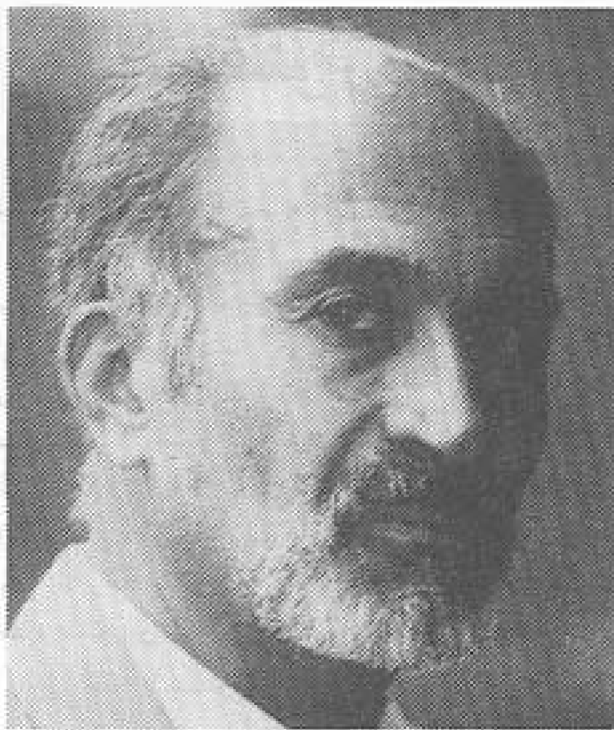
در این نمایشگاه، ۵۲ اثر نستعلیق کامران کوهستانی، فارغ التحصیل انجمن خوشنویسان ایران، در قالب قطعات کلاسیك و با برداشتهای انتزاعی در قالب سیاه مشقهای متنوع در اقلام و دانگ‌های مختلف ارائه شد.

مضامین این آثار، بیشتر شعرهایی برگرفته از شعرای متقدم و معاصر در وصف مولی الموحدین حضرت علی (ع) است.

کامران کوهستانی تاکنون در نمایشگاههای جنبی بسیاری در داخل کشور شرکت کرده است. این نمایشگاه چهارمین نمایشگاه انفرادی وی بود.

درگذشت نویسندهٔ کتاب «ظهور و سقوط رایش سوم»

«ویلیام شایرر» روزنامه‌نگار، مورخ و قصه‌نویس امریکایی که با نوشتن کتاب «ظهور و سقوط رایش سوم» به معروفیت جهانی رسید، در سن ۸۹ سالگی درگذشت.



گزارشهای خبری

● به بهانهٔ انتشار نخستین بخش از ردیف جامع آوازی به روایت حاتم عسکری فراهانی

۱۰۰۰ گوشه و نغمه

نخستین بخش از مجموعه ردیف جامع آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت آقای حاتم عسکری فراهانی و همنوازی سه تار دکتر داریوش صفوت، به همت انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش) منتشر شد.

ردیف جامع آوازی، مجموعه‌ای است که تحت عنوان کلی «گنجینهٔ فرهنگ و موسیقی ایرانی» به معرفی موسیقی دستگاهی می‌پردازد و با بیش از هزار گوشه، نغمه، کرشمه و قطعات ضربی (موسوم به کار عمل) جامعترین ردیفی خواهد بود که تاکنون شناخته و عرضه شده است.

پیش از انتشار این مجموعه، ردیف استاد عبدالله دوامی به روایت شادروان محمود کریمی با ۱۶۳ گوشه توسط انتشارات سروش منتشر شده بود[۱].

ردیف جامع آوازی به تدریج در قالب سلسله نوارهای آموزشی با صدای استاد حاتم عسکری و همنوازی سه تار دکتر داریوش صفوت در دسترس دوستداران موسیقی سنتی ایران قرار خواهد گرفت.

بخش آغازین این مجموعه، تحت عنوان دستگاه نوا به معرفی این دستگاه می‌پردازد و در قالب ۶ نوار (جمعاً ۶ ساعت) بالغ بر ۱۱۲ قسمت یا گوشه مربوط به دستگاه نوا (شامل نغمه‌ها، کرشمه‌ها و قطعات ضربی موسوم به کار عمل) را معرفی و اجرا می‌کند.

عناوین گوشه‌هایی که در این مجموعه معرفی و اجرا شده‌اند عبارتند از:

۱) درآمد نوا ۲) کرشمه ۳) درآمد دوم ۴) نغمه درآمد ۵) گردانیه ۶) نغمهٔ گردانیه ۷) درآمد سوم ۸) نغمهٔ درآمدها ۹)جامه‌دران ۱۰) چهارباغ ۱۱) گوشهٔ خراسانی ۱۲) ضربی خراسانی ۱۳) بیات راجه ۱۴) کرشمه بیات راجه ۱۵) مژده طرب ۱۶) قسمت دوم راجه ۱۷) ضربی بیات راجه ۱۸) گوشهٔ سازگار ۱۹) عشاق ۲۰) کرشمهٔ عشاق ۲۱) کرشمهٔ شیدایی ۲۲) قسمت دوم عشاق ۲۳) اوج عشاق ۲۴) ترانه خوانی ۲۵) عشاق نامه ۲۶) گوشهٔ جدایی ۲۷) مثنوی ۲۸) ضربی ۲۹) عراق ۳۰) کرشمه ۳۱) قسمت دوم عراق ۳۲) پرده مستان ۳۳) گوشهٔ هستی و نیستی ۳۴) روی عراق ۳۵) پردهٔ شوق ۳۶) صوفی نامه ۳۷) ضربی عراق ۳۸) محیّر ۳۹) گوشهٔ وقار ۴۰) ضربی محیر ۴۱) آشور ۴۲) رنگ آشور ۴۳) ضربی ۴۴) اصفهانك ۴۵) کرشمه ۴۶) گوشهٔ جستجو ۴۷) مقام طرب ۴۸) گوشهٔ افسوس ۴۹) ضربی افسوس ۵۰) نیشابورك ۵۱) گوشهٔ قلندر ۵۲) ترانه خوانی ۵۳) نیشابورك ۵۴) گوشهٔ ناهید ۵۵) ضربی ناهید ۵۶) مُجَسلی ۵۷) نغمهٔ شیراز ۵۸) گریه و خنده ۵۹) نهضت ۶۰) کرشمه ۶۱) نغمه سرا ۶۲) بهاریهٔ ۶۳) گُوِشت ۶۴) کرشمه ۶۵) سمرقندی ۶۶) گوشهٔ خاموشی ۶۷) گوشهٔ وصال ۶۸) مثنوی ۶۹) عشیران ۷۰) نغمهٔ عشیران ۷۱) عشیران دوم ۷۲) کرشمه ۷۳) نغمه عشیران ۷۴) ضربی عشیران ۷۵) خجسته ۷۶) راه مقصود ۷۷) کرشمه ۷۸) کرشمهٔ بهاریه ۷۹) آواز حسینی ۸۰) کرشمهٔ حسینی ۸۱) گوشهٔ حیرت ۸۲) ضربی حسینی ۸۳) دوبیتی ۸۴) مثنوی ۸۵) نغمه حسینی ۸۶) گوشهٔ تنهایی ۸۷) يك ضربی کار عمل ۸۸) گوشهٔ رودی ۸۹) ملك حسینی ۹۰) کرشمهٔ راه نجات ۹۱) ضربی ملك حسینی ۹۲) پند چنگ ۹۳) بوسلیك ۹۴) کرشمهٔ بوسلیك ۹۵) کرشمهٔ تجلی ۹۶) رهاوی ۹۷) نغمه رهاوی ۹۸) راه دل ۹۹) مثنوی رهاوی ۱۰۰) آواز دل آویز ۱۰۱) کرشمه ۱۰۲) ضربی دلاویز ۱۰۳) گرشهٔ بیخبری ۱۰۴) رهاب مسیحی ۱۰۵) کرشمه ۱۰۶) مثنوی ۱۰۷) ضربی مسیحی ۱۰۸) تخت طاقدیس ۱۰۹) راه خرم ۱۱۰) ناقوس ۱۱۱) گوشهٔ سرانجام ۱۱۲) شاه ختایی ۱۱۳) ساقی نامه

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، شماری از گوشه‌های اجرا شده در این مجموعه، تاکنون ناشناخته بوده است و در مجموعه ردیفهایی که تاکنون تدوین و انتشار یافته‌اند، دیده نمی‌شود. بنابراین، معرفی و اجرای آنها را باید گام بسیار ارزنده‌ای در حفظ و اشاعه فرهنگ و سنتهای پر بار موسیقایی ایران دانست و انتشار این مجموعهٔ گرانقدر را مغتنم شمرد و آن را به فال نیك گرفت.

امید است که در مجموعه‌های بعدی دربارهٔ زمینهٔ پیدایش و خاستگاه این گوشه‌ها و منابع و مآخذ آن اطلاعات بیشتری داده شود و بدین ترتیب براعتبار و استناد این مجموعه ارزشمند افزوده شود و زمینه و امکان تحقیق و تتبع دربارهٔ هریك از گوشه‌ها برای دوستداران موسیقی و اهل تحقیق فراهم گردد.

شاید برای گروهی این پرسش پیش آید که بعضی گوشه‌ها بیش از حد گسترش یافته‌اند و یا در قالب نغمه، کرشمه ساقی‌نامه، مثنوی و قطعهٔ ضربی و یا روایت دیگر آن گوشه، به تکرار گراییده‌اند. در این زمینه، البته بحث همچنان مفتوح خواهد بود: اما باید پذیرفت که گرچه پذیرش تمامی اسامی مطرح شده به عنوان گوشهٔ اصلی، دشوار است، امّا بی گمان ضبط و ثبت آنها به هر عنوان، خالی از فایده نخواهد بود و اهل تحقیق و فن از آنها سود خواهند برد.

ردیف حاتم عسکری، براساس تقسیم‌بندی خاصی استوار است؛ بدین معنی که ردیف او شامل ۲۱ آواز است به این شرح:

۱. ابوعطا
۲. افشاری
۳. دشتی
۴. بیات کرد
۶. حسینی

(منشعب از دستگاه شور)

۷. زابلی
۸. مخالف و مویه

(منشعب از دستگاه سه‌گاه)

۹. شوشتری
۱۰. بیات شیراز

(منشعب از دستگاه همایون)

۱۱. راك و سروش
۱۲. نیشابورك
۱۳. عراق و نهیب

(منشعب از ماهور)

۱۴. طرز و لیلی و مجنون
۱۵. ماوراءالنهر
۱۶. بیات عجم و بحرنور

(منشعب از راست پنجگاه)

۱۷. عشاق و بوسلیك
۱۸. دلاویز
۱۹. رهاب مسیحی
۲۰. گوشت و عشیران
۲۱. اصفهان (به عنوان آوازی مستقل شامل ۴۰ قسمت یا گوشه).

بدین ترتیب، از هر دستگاه، دست‌کم دو آواز منشعب می‌شود که براساس اسلوب قدماست. دکتر

داریوش صفوت دربارهٔ اهمیت آوازها در موسیقی سنتی ایران چنین می‌گوید: «متأسفانه در ردیف امروزی، فقط آوازهای منشعب از شور و همایون را اجرا می‌کنند و بقیه را به دست فراموشی سپرده‌اند. یادآوری این نکته نیز سودمند است که این آوازها را می‌توان به صورت فشرده و مختصر در ضمن یك دستگاه اجرا کرد. ولی اگر به صورت آواز جداگانه اجرا شوند، باید همه قسمتهای آن را به تفصیل و پی در پی بخوانند و بنوازند تا حق مطلب ادا شود.»

برای مثال، «گوشت» که در این مجموعه به اختصار (حدود ۱۲ دقیقه) اجرا شده است، در واقع چکیدهٔ آوازی است که خود به تنهایی می‌تواند در قالب برنامه‌ای مستقل (متجاوز از نیم ساعت) به اجرا درآید.

باید دانست که موسیقی دستگاهی (ردیف موسیقی سنتی ایران) بازماندهٔ مقامهای دوازده گانهٔ قدیم است و تا دوران انقلاب مشروطیت، موسیقی ایران دارای ۱۲ مقام بوده است و صرفاً از حدود ۱۰۰ سال پیش است که به قول فرصت‌الدوله شیرازی (در بحورالالحان) موسیقیدانان «دارالخلافه طهران» ۱۲ مقام را به ۷ دستگاه تبدیل کردند و بدین ترتیب، شمار زیادی از آهنگها (الحان و گوشه‌های قدیم) در جریان این انتقال کنار گذاشته شده است. زیرا به قول دکتر داریوش صفوت «موسیقیدانان دارالخلافه که بنیانگذار ۷ دستگاه بودند، همه گوشه‌ها را نمی‌دانستند».

دکتر داریوش صفوت که در تدوین ردیف جامع آوازی نقشی ارزنده و راهگشا داشته است، در این باره چنین می گوید:

«از صد سال پیش الحان و گوشه‌ها را به سبك جدیدی پشت سرهم قرار داده و «ردیف» کردند و برحسب شباهت و قرابتی که هم داشتند در ۷ مجموعه بزرگ به نام ۷ دستگاه جای دادند و کل این مجموعه‌ها را «ردیف» نامیدند. هر استادی، تعدادی از گوشه‌ها را انتخاب کرده و در ردیف خود قرار داد. به همین جهت ردیفهای گوناگون پدید آمد و هر ردیف، به نام استادی که آن را تنظیم و تدوین کرده بود، مشهور شد: مانند ردیف میرزا حسین‌قلی، ردیف میرزاعبدالله، درویش‌خان، حسین‌خان اسماعیل‌زاده و غیره؛ به این ترتیب، به علت اختلاف نظر و تفاوت سبك استادان، در «ردیف» هم اختلافات به وجود آمد. به طوری که امروز به جای «ردیف» باید از «ردیفها» سخن گفت؛ و هر موسیقیدانی هم طرفدار یکی از این ردیفها است. اختلاف بین ردیفها نه تنها در حالت گوشه‌ها، بلکه در نام و تعداد آنها هم هست. مثلاً در سه ردیفی که تاکنون به صورت نت و نوار منتشر شده، تعداد گوشه‌ها به شرح زیر است:

۱) ردیف استاد گرانقدر، موسی معروفی: ۴۵۲ گوشه (بدون احتساب مکررات).

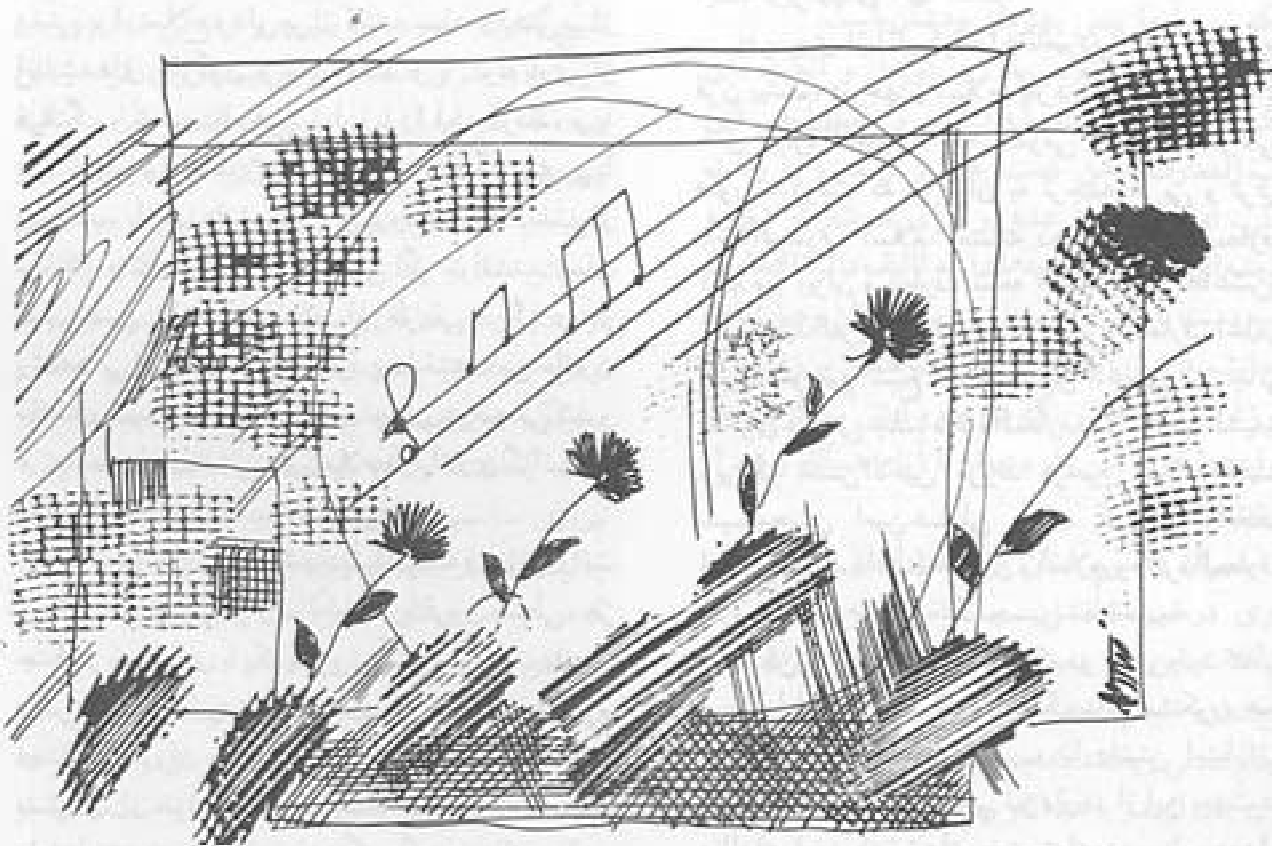
۲) ردیف میرزاعبدالله به روایت اسماعیل قهرمانی و به نقل از برومند (که هنوز هم در گروه موسیقی دانشگاه تدریس می شود): ۲۳۰ گوشه.

۳) ردیف عبدالله خان دوامی به روایت محمود کریمی: ۱۶۳ گوشه.

جالب اینجاست که در ردیف استاد حاتم عسکری، فقط در دستگاه نوا ۱۱۲ قسمت یا گوشه خوانده شده و در کل ۷ دستگاه و آوازهای مشتق از آنها بیش از ۱۰۰۰ قسمت (در قالب گوشه، نغمه کرشمه، مثنوی، ساقی‌نامه و قطعات ضربی) عرضه شده است.

بی‌تردید، همکاری صمیمانه و ثمربخش دکتر داریوش صفوت و استاد حاتم عسکری در تدوین و ارائه این مجموعهٔ گرانقدر فرصت مغتنمی به دست می‌دهد تا بخش مهمی از گنجینه فرهنگ و موسیقی ایران زمین ثبت و ضبط شود و همه کسانی که دانسته یا ندانسته براساس احساس حقارت و خود باختگی ناشی از غرب گرایی و تجددخواهی کورکورانه، در پی تحقیر و کوچك داشت مواریث و ارزشهای هنری و فرهنگی، موسیقی سنتی را محدود و ملال‌آور می‌شمارند، پهنای کار را دریابند و به جای عناد ورزیدن و لجاج بی‌حاصل، بر گسترهٔ اطلاعات خود بیفزایند؛ چه برای همه کسانی که با فرهنگ، ادب و هنر ایران زمین بیگانه نیستند، همواره این امکان وجود دارد که به درون پرده راه یابند که گفته‌اند:

«تا نگردی آشنا، زین پرده رمزی نشنوی»



در حاشیه برپایی جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

کنگره فیلمسازان مسلمان در خانه سینما برگزار می‌شود



* یکی از برنامه‌های مهم دوازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر، برگزاری کنگره فیلمسازان مسلمان است. امسال شورای برگزاری جشنواره با دعوت از فیلمسازان مسلمان کشورهای مختلف، قصد برپایی نخستین کنگره فیلمسازان مسلمان در جهان را دارد. به گزارش روابط عمومی دوازدهمین جشنواره، این کنگره در طول برگزاری جشنواره، در محل خانه سینما برپا می‌شود و همه روزه فیلمسازان ایرانی و فیلمسازان مسلمان کشورهای دیگر در مورد دستیابی به یک رویه واحد در مقابل سینمای غرب به بحث و تبادل نظر خواهند پرداخت. شایان ذکر است تحت عنوان کنگره فیلمسازان مسلمان، فیلمهایی از افراد شرکت کننده در کنگره در بخشی مستقل در کنار سایر بخشهای جشنواره نمایش داده خواهد شد. در این کنگره، کشورهایی از آسیا، خاورمیانه، آفریقا و آسیای میانه شرکت خواهند داشت.

مروری بر چگونگی تدوین دائرةالمعارف تشیّع

دکتر سیدمحمد مهدی جعفری

□ از اواخر قرن سوم هجری نوشتن مجموعه‌هایی در فرهنگ اسلامی و انسانی معمول گشت. همه آن آثار در پرتو سه دولت شیعی به وجود آمده است:
آل بویه، شیعهٔ ایرانی، آل حمدان، شیعهٔ عرب و فاطمیان

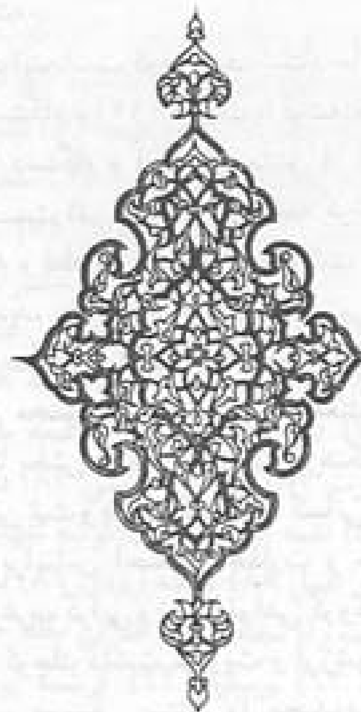
□ تاکنون در دائرةالمعارفها و دانشنامه‌ها دربارهٔ تشیّع یا دشمنی ورزیده‌اند و حقایق را واژگونه جلوه می‌دهند، یا با تعصب همهٔ حقایق را چنان که باید اظهار نمی‌دارند یا از روی نادانی نسبتهایی ناروا به شیعه و تشیّع می‌دهند.

سنت دائرةالمعارف نویسی در فرهنگ اسلامی جایگاهی والا و پیشینه‌ای درخشان دارد. پس از قرآن و سنّت رسول خدا(ص) و نهج‌البلاغهٔ علی(ع) که معارف پیشین و پسین بشرها را، برای هدایت انسانها به سوی رشد و تعالی و حرکت به سوی الله و خداگونه شدن، در بردارند، از اواخر قرن سوم هجری که روزگار تدوین در تاریخ فرهنگ اسلامی به شمار می‌رود، نوشتن مجموعه‌هایی در فرهنگ اسلامی و انسانی و با استفاده از سرچشمه‌های فرهنگ بشری، و به انگیزه‌های گوناگون علمی و اجتماعی، معمول گشت. سدهٔ چهارم و پنجم هجری روزگار زرّین فرهنگ اسلامی و شکوفایی دانش و معرفت انسانی در بغداد، اگرچه از جهت مدت، روزگاری کوتاه در درازنای تاریخ تمدّن بشری به حساب می‌آید، لیکن، با توجّه به تأثیری که بر روی فرهنگ و تمدن جهان گذاشته، با همهٔ درازا و پهنا و ژرفای تاریخ فرهنگ برابری می‌کند. به گفتهٔ جرجی‌زیدان: در این روزگار سیصد رشتهٔ علم در شش باب کلّی آموزش داده می‌شد، و در هر رشته کتابهایی به نگارش درآمد که **«فهرست»** بسیار با ارزش و ماندگار **«ابن‌ندیم»** گواهی راستین براین مدّعا است که گرچه بسیاری از آن کتابها، به دست تطاول روزگار و بی‌فرهنگی و تعصّب کور سلجوقیان و غزنویان، و سپس، مغولها و تاتار و دیگران، از بین رفت؛ لیکن فهرست ابن ندیم، چون امانتداری فرهنگ‌دوست و پژوهشگری پرتلاش، نام و نشان آنها را حفظ کرده است و به تاریخ سپرده است.

نکتهٔ قابل توجّه اینکه، همهٔ آن آثار در پرتو سه دولت شیعی به وجود آمده است: نخست آل بویهٔ شیعهٔ ایرانی، دوم آل‌حمدان شیعهٔ عرب، و سدیگر فاطمیان شیعهٔ عرب: حوزهٔ نفوذ فرهنگ سوم از غرب و شمال آفریقای اسلامی بوده است تا شام؛ حوزهٔ گسترش تمدن دوم شمال عراق و جزیره و سراسر شام را در بر می‌گرفته است؛ و قلمرو و گسترهٔ فرهنگ نخستین مرزهای شام و مرکز عراق و سراسر شرق جهان اسلام را زیر نفوذ خود داشته است.

از جملهٔ دائرةالمعارفهای به جای‌مانده از آن روزگار: **«العقدالفرید»** ابن‌عبدربّه اندلسی است، و **«مفاتیح‌العلوم»** خوارزمی. و این دو بجز کتابهای تخصصی علمی است که در رشتهٔ خود هر یك دائرةالمعارفی به شمار می‌رفته است.

این شیوهٔ پسندیده همچنان دنبال شد، و در هر عصری و نسلی، و در هر گوشه و کنار جهان اسلام، برگی زرین برفرهنگ بشری افزوده شد؛ کمی پیش از درآمدن سیل بنیانکن مغول، یاقوت حموی دو



مجموعهٔ بسیار گرانقدر **«معجم‌الادباء»** و **«معجم‌البلدان»** را در تاریخ علوم و ادبیات و حدیث و جغرافیا، و ابن‌ابی‌الحدید «شرح نهج‌البلاغه» و سعدی «گلستان» و «بوستان» و صدها دانشمند جامع دیگر آثار پرمایه‌ای به بشریت عرضه داشتند؛ و پس از فروخفتن گرد و خاکهای میدانهای جنگ و غوغای ترکانِ از صحرا آمده و صلیبیانِ ویرانگر که همگی با دستی پر از سلاح و دلی پر از کینه و سیاه، و ذهنی پر از اندیشه‌های واژگون و تباه آمدند و با کوله‌باری از فرهنگ و تمدّن، یا رفتند و اروپا را آباد کردند، و یا ماندند و بر ویرانه‌های تمدّن پیشین، فرهنگ نوی برپا ساختند، بازهم دانشمندان و پژوهشگران دست از نگارش و تألیف برنداشتند. حتّی اگر نتوانستند همان مسیرعلمی را ادامه دهند از طریقی دیگر و در رشته‌هایی جز آنها به کار خود پرداختند. ابن خلدون مقدمه و سپس تاریخ خود را به جهان عرضه می‌کند و قرنها بعد دانشمندانی چون ملاصدرا آثاری گرانبها به عالم فلسفه و حکمت تقدیم می‌دارد.

امّا اروپاییان ـ که به شهادت آلبرماله و ویل دورانت ـ در سراسر دوران هزار سالهٔ میانه، یا قرون وسطی، جز جنگ و خونریزی با یکدیگر و توحّش و بربریت به چیز دیگری مشغول نبودند، با استفاده از تجربیات علمی و اجتماعی دوران جنگهای صلیبی و از طریق اسپانیای مسلمان، از خواب گران هزارساله بیدار شدند، جهان را شناختند، و با نوزایی فرهنگی، گرد و خاك جهل و تعصّب از خود افشاندند، و آنها را در چشم دیگران ـ ولینعمتهای فرهنگی سابق خود ـ ریختند، و چهار اسبه به سوی قله‌های پیشرفت در همهٔ زمینه‌های علمی و فرهنگی و اجتماعی تاختند. و در این میان، برای داشتن اندوخته‌های علمی مورد لزوم، به تألیف مجموعه‌ها پرداختند. و از سالهای پایانی سدهٔ هفدهم میلادی و آغاز سدهٔ هیجدهم به نگارش دانشنامه‌هایی دست یازیدند که می‌توان برخی از آن تلاشها را چنین نام برد: فرهنگ بزرگ تاریخی اثر لوئی موروری (لیون ۱۶۷۴) کشیش فرانسوی؛ دائرةالمعارف فنی جان‌هریس انگلیسی (۱۷۰۴)، دائرةالمعارف بزرگ انگلیسی ویلیام‌چیمبرز (در سال ۱۷۲۸)، دائرةالمعارف بزرگ آلمانی تسدلر که از ۱۷۳۲ تا ۱۷۵۰ در ۶۴ جلد به چاپ رسید، و دائرةالمعارف مشهور فرانسه که نویسندگان آن به اصحاب دائرةالمعارف مشهورند که به سرپرستی دیدرو و دآلامبر با همکاری عده‌ای از متفکران عصر تألیف و در ۱۷۵۱ تا ۱۷۷۲ در ۲۸ مجلد منتشر شد.

پس از این تلاشهای نخستین، در همه جای جهان غرب، به نوشتن دائرةالمعارفها ادامه دادند، و با استفاده از تجربیات گذشته به تکمیل و تعمیق آنها اقدام کردند، و دائرةالمعارفهای کنونی بریتانیك و آمریکانا به زبان انگلیسی، و دائرةالمعارف بزرگ فرانسه و لاروس فرانسه و بروکهاوس آلمانی از پیامدهای آن سختکوشیها است. و نه تنها سختکوشی و پایمردی و پشتکار که نظم و دقّت و صحّت نیز از جمله ویژگیهای آنها است.

به پیروی از آثار گرانمایهٔ نامبرده در بالا، از اوایل قرن بیستم، در جهان اسلام، بار دیگر تلاشهایی برای خلق دائرةالمعارف، چه عمومی و چه خصوصی، صورت گرفت که می‌توان به ترجمهٔ عربی و ترکی دائرةالمعارف اسلام، لغتنامهٔ دهخدا، دائرةالمعارف اسلامیهٔ ایران و معارف شیعهٔ امامیهٔ شیعهٔ اثناعشریه تألیف عبدالعزیز صاحب جواهر، دائرةالمعارف اعلمی تألیف مرحوم شیخ محمدحسین اعلمی مهرجانی حائری در سی جلد، دائرةالمعارف الاسلامیةالشیعیة زیرنظر حسن‌الامین فرزند مرحوم علامهٔ فقید سیدمحسن امین‌عاملی مؤلف کتاب گرانقدر اعیان‌الشیعه، دانشنامهٔ ایران و اسلام، و دائرةالمعارف فارسی به سرپرستی غلامحسین مصاحب.

لیکن هر یك از این آثار، که در جای خود عملی است با ارزش و مأجور، و سنگ بنایی مشکور، همهٔ نیازها را برطرف نمی‌کنند، و با داشتن امتیازاتی درخور؛ عیبها و کمبودهایی نیز دارند. از این جهت در سالهای اخیر کوششهای خجسته‌ای در سراسر جهان

اسلام، برای نوشتن دائرة‌المعارف‌های عمومی و تخصصی، آغاز گردیده است. و در جمهوری اسلامی ایران نیز نیاز به یك دائرة‌المعارف به سختی احساس می‌شد، و به دنبال این احساس، بطور همزمان یا با کمی پس و پیش، سه کوشش خالصانه و خداجویانه بذل شد:

۱ـ دائرة‌المعارف تشیّع؛ ۲ـ دائرة‌المعارف بزرگ اسلامی؛ و ۳ـ دانشنامهٔ اسلام و ایران.

بحث دربارهٔ کوشش دوم و سوم جای ویژهٔ خود را دارد و منظور این مقال نیست، بلکه آنچه نگارنده را به نوشتن این نوشتار واداشته، شناساندن کوشش نخست یا **«دائرة‌المعارف تشیّع»** است.

چرا تشیّع؟

تألیف دائرة‌المعارف، در موضوعات تخصّصی، سابقه‌ای طولانی دارد. چه در روزگار پیشین اسلامی، و چه در روزگاران نوین اروپایی، فردی یا عده‌ای به تألیف دائرة‌المعارفی دربارهٔ یك موضوع علمی یا یك دین یا مذهب یا کشور اقدام کرده‌اند؛ و این کارها هیچ یك از روی تعصب برای عقیده‌ای یا اندیشه‌ای به شمار نمی‌روند، بلکه تمرکز بر روی موضوعی یا تخصص دربارهٔ چیزی یا جبران کمبودها و عیبهای کارهای دیگران است.

اگر پژوهشگران بیطرف، و کارشناسان با هدف، در دائرة‌المعارفها و دانشنامه‌هایی که در سراسر تاریخ، و در گسترهٔ جهان، چه جهان اسلام و چه بیرون از آن، نوشته شده است، ژرف بنگرند، خواهند دید که دربارهٔ تشیّع یا دشمنی ورزیده‌اند و حقایق را واژگونه جلوه می‌دهند، یا با تعصّب همهٔ حقایق را، چنانکه باید، اظهار نمی‌دارند، یا از روی نادانی نسبتهایی ناروا به شیعه و تشیّع می‌دهند. از این سوی دوستان و شیعیان نیز یا از روی تعصّب نسبتهای ناروای غلوآمیزی به شیعه می‌دهند که از کار دشمنان بسی ضدّ شیعه‌تر است، یا از روی جهل همهٔ آنچه را شایسته است نمی‌دانند و نمی‌توانند گفت، و یا به علّت نداشتن شیوهٔ عمل علمی، مطالبی سطحی و کم ارزش عرضه کرده‌اند که نه تنها قابل ارائه به جهان دانش و پژوهش نیست، بلکه نبود آنها بسی بهتر از بودشان است.

عوامل یاد شده در بالا، و عوامل و انگیزه‌های دیگری، باعث شدکه پایه‌گزاران و بانیان خیر این دائرة‌المعارف دامن همت به کمر زنند، و با دست خالی، اما دلی پر از عشق و سری سرشار از شور و اندیشه‌ای دارای توکّل به خدا، به تألیف دائرة‌المعارف تشیّع دست یازند. سرپرستان و ویراستاران و هیأت اُمنا از دانشمندان و پژوهشگرانی که در همین مرز و بوم به آموزش و پژوهش و نگارش و ویرایش سرگرم بودند خواستند که در این راه دشوار با آنان همگام و همراه شوند.

مدیران و سرپرستان از همان آغاز بر آن شدند کاری درخور توانشان، و با توجّه به امکانات و مشکلات این مرز و بوم، و با در نظر گرفتن توان مالی خودشان، انجام دهند؛ و به دنبال این تصمیم طرحی انجام شدنی ریختند که چون تنها در موضوع تشیّع بود، در ده یا دوازده و یا حدّاکثر چهارده جلد و حدود بیست هزار مقاله کوتاه و متوسط و بلند، به انجام رسد. و از آنجا که هر کار مهم و بزرگی در این کشور آغاز شده انجام آن سالها به درازا کشیده یا ناتمام رها گردیده، این طرح، بطور منطقی، پانزده تا بیست سال پس از انتشار نخستین جلد آن (اواخر سال ۱۳۶۶) به خواست خدا، به پایان می‌رسد، و از آن پس مرتباً می‌توان به تجدید نظر و تکمیل و اصلاح آن پرداخت؛ چنانکه سرنوشت همهٔ کارهای بزرگ علمی و بخصوص دائرة‌المعارفها چنین است.

نخستین جلد که حرف آ و از آغاز همزه (آبابیل) تا احیاء را در برداشت در بهمن ماه ۱۳۶۶ دیده به جهان گشود و به هزینهٔ بنیاد اسلامی طاهر انجام گرفت، و با همهٔ مشکلات جلد دوم نیز که از اخبار تا ایهام و آخر همزه را در برداشت در اواخر سال ۱۳۶۸ و اوایل سال ۱۳۶۹ منتشر گردید؛ و انتشار آن تشویقی بود برای مدیران و ویراستاران و مؤلفان و دست اندرکاران که با تمام دشواریها این راه ناهموار را همچنان نستوه و برشور بپیمایند و تا به قلّهٔ مقصود نرسیده‌اند و چهرهٔ نسبتهٔ کامل تشیّع را به جهانیان، بی حجاب و بی نقاب، نشناخته‌اند، از پا ننشینند. لذا به فراهم ساختن و آماده کردن مقالات جلد سوم پرداختند و به شیوهٔ دو جلد قبل به کاری گران دست زدند، امّا در نیمهٔ راه آن جریان باریك آبی که تشنگی راهپیمایان را فرومی نشانید یکباره قطع شد...

همسفران ناامید از رسیدن جریانی تازه قصد ناتمام گذاشتن راهپیمایی و بازگشت را داشتند، گویی سرنوشت همهٔ این گونه کارها در ایران ناتمام ماندن است. اما از آنجا که تأسیس این بنیاد علی التقوی بود، و خدا فرموده است: «وَمَنْ يَتَّقِ اللهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجاً، وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَايَحْتَسِبُ، وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ فَهُوَحَسْبُهُ» (طلاق/۲و۳) = و هر کس خدای را پرواگیرد خدا راه بیرون رفتی از بن بست‌ها به رویش می گشاید، و از جایی که در محاسبات معمولی او نمی گنجد بدو روزی می‌رساند، و هر کس برخدا توکّل کندخدای او را بس. و به مصداق: (خدا گر زحکمت ببندد دری   زرحمت گشاید در دیگری) دری دیگر از رحمت به روی اصحاب دائرة‌المعارف تشیّع گشوده شد و «بنیاد خیریه و فرهنگی شطّ» جریان تازه‌ای به سوی همسفران کوهپیما روان کرد، و این بنیاد که سرمایه‌اش از دارایی مختصر امّا پربرکت شهیدی از خیل شهیدان کربلایی و راه خدایی، از شهیدان خرمشهر، تأمین گردیده، توفیق پروردگاری نصیبش شد و جلد سوم را در اواخر سال ۷۱، به دوستداران و مشتاقان و منتظران تقدیم داشت، و امیّد و توکل و عشق دست اندرکاران چند برابر شد، و بیدرنگ به تجدید چاپ جلد نخست و جلد دوم نیز همّت گماشتند و آن دو جلد را مانند جلد سوم به تیراژی مناسب رساندند، و کار آماده سازی و انجام چاپ و انتشار جلد چهارم را هم آغاز کردند، بدان امید که در موعد خودش، اوایل سال ۷۳، چشم مشتاقان به جمالش روشن گردد. إن شاء الله.

امّا یاری بنیاد خیریه و فرهنگی شط باعث نمی شود که توفیق همراهی با چنین کار سترگی از دیگران گرفته شود. درِ این توفیق به روی همگان باز است. تنها از خدا بخواهیم که یاری و همراهی خود را برای چنین اقدامی به کار بندیم که موفقیّت در آن موجب سربلندی شیعه در جهان کنونی است؛ زیرا شیعه می خواهد پس از یکهزار و چهارصد سال، خودش را چنانکه هست، و بدون افراط و تفریط، و تقصیر و قصور، به جهانیان معرفی کند، و با چنین اتمام حجّتی راه بهانه را بر هر بهانه‌جویی ببندد، و وظیفهٔ خود را در برابر نسلهای آینده، به اندازهٔ تاب و توان و هماهنگ با پیشرفت تکنولوژی، بگزارد؛ و اگر خدای نخواسته شکست و عدم موفقیّتی پیش آمد، باز هم سرشکستگی آن برای همهٔ شیعیان است. لذا دست اندرکاران این دائرة‌المعارف از همین جا دست یاری خواهی خود را به سوی همهٔ افراد خیّری که خواستار توفیقی از جانب خدا هستند، و به سوی همهٔ دانشمندان و پژوهشگران و متخصصان و کارشناسان دراز می‌کنند، تا به هر شکلی که می توانند، در این راه باما همراه شوند.

جلد سوم «ب و پ»

و امّا جلد سوم دائرة‌المعارف تشیّع که از حرف «ب» آغاز شده تا آخر حرف «پ» بامقالهٔ «پیکار صفّین» به پایان می‌رسد، حدود دو هزار مدخل یا موضوع را از حرف ب و پ، اعم از اعلام و معارف، در خود جای داده است، و طبق تقسیم‌بندی نخست، این مدخلها شامل طول کوتاه، مانند معرفی کتابی از بزرگان شیعه، گرفته، تا طول متوسط، مانند بیشتر مقالات که گاه نیم صفحه و یا حتی یك صفحه از دائرة‌المعارف را به خود اختصاص داده، تا بلند راکه از موضوعات اصلی و اساسی تشیع می‌باشد، شامل می‌شود.

رویهم رفته مقالات این سه جلد، سودمند و آموزنده می‌باشد، و چنانکه انتظار می‌رفت، معارف تشیع را، در حدی منطقی و متوسط، دربر دارند، و جستجوگر را راضی می کند؛ لیکن کمبودها و عیبهایی نیز در هر سه جلد مشاهده می شود، بدین شرح:

۱ـ یکدست نبودن انشای نویسندگان ـ طبیعی است که نویسندگان متعدد انشاء و زبان و رسم‌الخط متعدد دارند، لیکن ویراستاران بهتر است در این مورد هماهنگی ایجاد کنند تا زبان یك نویسنده فارسی سره و دیگر عربی سره و سومی آمیخته‌ای از سره و ناسره نباشد، چنانکه در بارهٔ رسم‌الخط چنین امری رعایت می گردد.

۲ـ حروف کلمات دارای هیچ نوع ضبطی نیست، یا باید مانند لغتنامهٔ دهخدا اعراب حروف ضبط گردد، یا مانند فرهنگ فارسی معین با حروف فونتیك لاتین تا خواننده ضبط صحیح اسماء و اعلام را دریابد.

۳ـ بلندی و کوتاهی مقالات بیشتر به نظر و منابع مورد استفادهٔ نویسندگان موکول شده است تا قانون ثابت دائرة‌المعارف و ملاکهای ویراستار، لذا بهتر است که این نکته نیز بطور ثابت رعایت گردد.

نکات دیگری، چه به عنوان عیب و چه هنر، نیز وجود دارد که عیبجویان و هنربینان خود درمی‌یابند.

در پایان امیدوارم، طبق برنامهٔ از پیش تعیین شده، چشمانمان به جمال جلد چهارم روشن گردد تامقالهٔ اصلی و مهم «تشیع» و مسائل وابسته بدان را که بسیار هم مفصل است، بخوانیم و مورد استفاده قرار دهیم. من الله التوفیق و علیه التکلان.

● شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۱۲

طرحها و مصوبات فرهنگی

● جلال رفیع

تدوین و تصویب اصول سیاست فرهنگی کشور

ـ بخش دوم

«اصول سیاست فرهنگی کشور» در فاصله سالهای ۶۶ و ۶۸ توسط شورای فرهنگ عمومی تدوین و تصویب شد و نهایتاً در سال ۷۱ با تغییراتی به تصویب شورایعالی انقلاب فرهنگی رسید.

پیش از این، توضیحات لازم را در باب چگونگی تنظیم و تدوین «سیاست فرهنگی کشور»، همراه مقدمه‌ی مصوبه مذکور ملاحظه کردید. اکنون متن مصوب سیاست فرهنگی را که شامل فصول دوم (اهداف) و سوم (اصول) و چهارم (مُنبهات) و پنجم (خط مشی) است مورد توجه قرار می‌دهیم.

□□□

فصل دوم ـ اهداف

اهداف کلی فرهنگی در نظام جمهوری اسلامی و نیز اهدافی که غرض و غایت تدوین این مجموعه را تحت عنوان سیاست فرهنگی مشخص می‌سازد به شرح ذیل است:

الف: اهداف فرهنگی جمهوری اسلامی

۱) رشد و تعالی فرهنگ اسلامی و انسانی و بسط پیام و فرهنگ انقلاب اسلامی در جامعه و جهان.

۲) استقلال فرهنگی و زوال مظاهر منحط و مبانی نادرست فرهنگهای بیگانه و پیراسته شدن جامعه از آداب و رسوم منحرف و خرافات.

۳) به کمال رسیدن قوای خلاقه و شایسته وجود آدمی در همه شئون و به فعالیت درآمدن استعدادات خداداده و استحصال دفائن عقول و ذخائر وجودی انسان.

اصول سیاست فرهنگی

اهداف، مبانی، اصول، مُنبهات و خط مشی

شورایعالی انقلاب فرهنگی

شورای فرهنگ عمومی

اسفند ۱۳۶۸

۴) آراسته شدن به فضائل اخلاقی و صفات خدایی در مسیر وصول به مقام انسان متعالی.

۵) تحقق کامل انقلاب فرهنگی در جهت استقرار ارزشهای مورد نظر اسلام و انقلاب اسلامی در زندگی جمعی و فردی و نگاهبانی از آنها و استمرار حرکت فرهنگی برای رسیدن به جامعه مطلوب.

۶) درک مقتضیات و تحولات زمان و نقد و تنقیح دستاوردهای فرهنگی جوامع بشری و استفاده از نتایج قابل انطباق با اصول و ارزشهای اسلامی.

ب: اهداف سیاست فرهنگی

۱) تعیین و تدوین اصول راهنما و اولویتهای لازم‌الرعایه در حرکت فرهنگی کشور و رسمیت دادن به آن، با الهام از آرمانها و اعتقادات، باتوجه به ظرفیتها و واقعیات و با بهره گیری از تجربیات داخلی و جهانی و امکانات و ابزارهای مختلف و مناسب.

۲) ایجاد وحدت رویّه و هماهنگی فرهنگی در میان دستگاههای مختلف نظام جمهوری اسلامی و بسیج امکانات، تلاشها و برنامه‌های فرهنگی در جهت پاسخگویی به نیازهای فرهنگی جامعه و هدایت تلاشها و نیازهای موجود.

۳) تکیه و تاکید بر آرمانها و ارزشهای معنوی و فرهنگ اسلامی و حفظ و ترویج فرهنگ بسیجی و تقویت روحیه ایثار و فداکاری در راه ارزش‌های مقدس اسلامی با توجه به لزوم درک مقتضیات و تحولات زمان و همچنین تقویت نقاط قوت و رفع نقاط ضعف و مهیاشدن برای مواجهه صحیح و همه جانبه با ضرورتها و تحولات.

۴) تمهید و تدارک لازم در جهت همسویی و عدم مغایرت طرحها و برنامه‌های اقتصادی، اجتماعی و غیرفرهنگی اما دارای نتایج فرهنگی، با سیاست فرهنگی کشور.

۵) تسهیل و تقویت امور برنامه‌ریزی، نظارت و ارزیابی فرهنگی در عین حمایت از تعدّد، تنوع و آزادی فعالیتهای فرهنگی مردمی، مبادله و مرابطهٔ فرهنگی میان بخشهای دولتی و غیردولتی در جهت افزایش تحرّک، جهاد و اجتهاد فرهنگی، ارتقاء دانش و

آگاهی عمومی و اعتلای روحیه‌ی تتبّع، تحقیق و ابتکار.

فصل سوم ـ اصول سیاست فرهنگی*

اصول سیاست فرهنگی کشور که راهنمای مسؤولان و مدیران و برنامه‌ریزان و کارگزاران فعالیتهای فرهنگی خواهد بود بدین شرح است:

۱) بازشناسی وارزیابی مواریث و سنن تاریخی و ملی در عرصه‌های مختلف دینی، علمی، ادبی وهنری و فرهنگ عمومی، و نگاهبانی از مآثر و مواریث اسلامی و ملی و حفظ و احیاء دستاوردهای مثبت و ارزشمند تمدن اسلام در ایران.

۲) شناخت جامع فرهنگ و مدنیّت اسلام و ایران و ترویج اخلاق و معارف اسلامی و معرفی شخصیتها و عظمتهای تاریخ اسلام و ایران.

۳) ارتباط فعال با کشورها و ملتها و تحکیم پیوندِ مودّت و تقویت همبستگی با مسلمانان و ملل دیگر جهان.

۴) شناخت فرهنگ و تجربه‌های بشری و استفاده از دستاوردهای علمی و فرهنگی جهانی با بهره‌گیری از کلیه روشها و ابزارهای مفید و مناسب.

۵) تحکیم وحدت ملی و دینی با توجه به ویژگیهای قومی و مذهبی و تلاش در جهت حذف موانع وحدت.

۶) تلاش مستمر در جهت رشد علمی و فرهنگی و فنی جامعه و فراگیرشدن امر سواد و تعلیم و تربیت.

۷) اهتمام به امر زبان و ادبیات فارسی و تقویت و ترویج و گسترش آن.

۸) بسط زمینه‌های لازم برای شکوفایی استعدادها و خلّاقیتها و حمایت از ابتکارات و ابداعات.

۹) پاسداری از حُریّت و امنیّت انسان در عرصه‌های گوناگون فرهنگی، سیاسی، قضایی و اقتصادی.

۱۰) فراهم ساختن شرایط و امکانات کافی برای مطالعه و تحقیق و بهره‌گیری از نتایج آن در همه زمینه‌ها.

۱۱) تقویت تفکر و تعقّل و قدرت نقّادی و انتخاب در عرصهٔ تلاقی و تضارب افکار.

۱۲) مقابله با خرافات و موهومات، جمود و تحجّر فکری، مقدس مآبی و ظاهرگرائی و مقابله با افراط در تجددطلبی و نیز خودباختگی در برابر بیگانگان تحت شعار واقع گرائی.

۱۳) ترویج روحیه قیام به قسط و عدالت اجتماعی.

۱۴) ارزش دادن به کار و اهمیت بخشیدن به تلاش و کوشش در جهت استقلال و خوداتّکایی در عین التزام به کفاف، قناعت و مبارزه با روحیه اتراف و اسراف و تبذیر.

۱۵) پرورش روح و جسم با اهتمام همه جانبه به امر ورزش و تربیت بدنی به عنوان یك ضرورت مهم اجتماعی.

۱۶) تقویت و احیاء و معرفی هنر اصیل و سازنده در تمامی عرصه‌ها و زمینه‌های سازگار با روح تعالیم اسلامی.

۱۷) اهتمام واقدام همه جانبه به منظور شناخت نیروها و نیازها و مقتضیات جسمی و روحی نسل جوان کشور و فراهم آوردن زمینه‌های مناسب و مساعد برای تکامل و تعالی شخصیت علمی و عقیدتی جوانان و مسئولیت پذیری و حضور مستقیم و مشارکت هرچه

اصول سیاست فرهنگی
مطابقه و مقایسه میان چند کشور

بررسی توصیفی سیاست فرهنگی
در چند کشور اسلامی

بیشتر آنان در عرصه‌های مختلف حیات فردی و اجتماعی.

۱۸) تقویت شخصیت و جایگاه واقعی زن مسلمان به عنوان مادر و ترویج و فراهم آوردن زمینه‌های لازم برای ایفای نقش و رسالت اساسی خود به عنوان «مربی نسل آینده» و اهتمام به مشارکت فعال زنان در امور اجتماعی، فرهنگی، هنری و سیاسی و مبارزه با بینش‌ها و اعتقادات نادرست در این زمینه.

۱۹) گسترش زمینه مشارکت و مباشرت مردم در امور فرهنگی، هنری، علمی و اجتماعی و همچنین حمایت از فعالیتها و اقدامات غیردولتی به منظور همگانی شدن فرهنگ و توسعه امور فرهنگی با نظارت دولت.

۲۰) اتخاذ سیاستهای ایجابی و مثبت در امور فرهنگی، هنری و اجتماعی و ایجاد مصونیّت برای افراد و جامعه، و اهتمام به جاذبه و رحمت و جامع نگری و دوراندیشی و شور و مشورت و پرهیز از خشونت و شتابزدگی و یکسونگری و استبداد رای.

۲۱) آموزش و تشویق برای تقویت روح اجتماعی و مقدم داشتن مصالح جمعی بر منافع فردی، احترام گذاشتن به قانون و نظم عمومی به عنوان یك عادت و سنت اجتماعی و پیشقدم بودن دولت در دفاع از حرمت قانون و حقوق اشخاص.

۲۲) تلاش برای شناخت و معرفی ارکان هویت اصیل دینی و ملی به منظور [تثبیت]** این هویت و همچنین به منظور استحکام و استمرار استقلال فرهنگی.

۲۳) گسترش روحیه نقد و انتقادپذیری و حمایت از حقوق فردی و اجتماعی برای دعوت به خیر و همگانی شدن امر به معروف و نهی از منکر بر مبنای حکمت، موعظه حسنه، شرح صدر و جدال به آنچه احسن است.

۲۴) توسعه و اعتلای تبلیغات فرهنگی و هنری به نحو مناسب به منظور ترویج و تحکیم فضایل اخلاقی.

۲۵) توجه به فرهنگ و هنر روستا به منظور بالابردن سطح فرهنگی در روستاها و همچنین تقویت خلّاقیت‌های اصیل و باارزش روستائی و عشایری.

فصل چهارم ـ مُنَبِّهات در سیاست فرهنگی

۱) تلقی نادرست از زهد و ترك دنیا به صورتی که مغایر با تحرك و رشد و آینده‌نگری و پیشرفت اجتماعی باشد.

۲) بی‌اعتنایی به نظم عمومی و بدبینی تاریخی که نسبت به دولت وجود داشته است.

۳) تصور مغایربودن شریعت اسلامی با هرگونه نوآوری و مباینت داشتن تقوا و تعهد با تخصص.

۴) مخفی شدن فساد عقیده و اخلاق.

۵) گرایش به راه حلهای شتابزده و خشونت‌آمیز در مورد مشکلات اجتماعی و معضلاتی که نیازمند به تحقیق و تدبیر است.

۶) تشبّث به شرع برای فرار از قانون وبالعکس.

۷) توجیه تخلف از نظم اجتماعی به بهانه عدم سوءنیت.

۸) خودداری از قدرشناسی اجتماعی به بهانه پاداش اجتماعی و توقع ایثار.

۹) عدم توجه کافی به مراتب و خصائل مختلف انسانها و خوب یا بد دانستن آنان بطور مطلق.

۱۰) عدم توجه به نقش عوامل و مسائل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و محیطی در اصلاح جامعه و اکتفاکردن به وعظ و نصیحت در هدایت و تربیت دینی و اجتماعی.

۱۱) مدون نبودن فلسفه سیاسی و نظریه مدیریت در جامعه با وجود مبادی و مواد اولیه لازم در منابع فقه اسلامی.



بسمه تعالی

جمهوری اسلامی ایران
شورای عالی انقلاب فرهنگی

شماره ... تاریخ ... پیوست ...

حضرت حجت‌الاسلام والمسلمین جناب آقای سیدمحمد خاتمی دام عزه
عضو محترم شورای عالی انقلاب فرهنگی
سلام علیکم
محترماً" به پیوست طرح سیاست فرهنگی کشور را که در طی جلسات متعدد شورای عالی انقلاب فرهنگی مورد بررسی قرار گرفته و نهایتاً" جمع‌بندی، تنظیم و تدوین گردیده است جهت ملاحظه مجدد تقدیم میدارد. مقتضی است با توجه به تصمیمات متخذه قبلی شورا که در این مجموعه آمده است چنانچه نظری باشد، عنایت فرموده ظرف یک هفته اطلاع فرمایند تا با کسب نظر ریاست محترم شورای عالی اقدام لازم بعمل آید.

با آرزوی موفقیت الهی
دبیر شورای عالی انقلاب فرهنگی
دکتر سیدمحمدرضا هاشمی گلپایگانی

۱۲) برداشت نادرست از بعضی مفاهیم دینی.
۱۳) تحت‌الشعاع قرار گرفتن حق در مقابل شخصیت.
۱۴) رواج بعضی خرافات در پوشش سنن قومی یا عقاید دینی.
۱۵) نقد ظاهری سنتهای خودی با تمسّک به ظواهر سنتها و افکار بیگانه.
۱۶) ریاکاری، نفاق، تملق و خطر گسترش آن به صورت اخلاق اجتماعی.
۱۷) پرده‌دری، حرمت‌شکنی، قانون‌شکنی و جوسازی به عنوان یك وظیفه دینی یا حرکت انقلابی.
۱۸) سوءظن به مردم و میل به تجسّس در زندگی شخصی آنان و تفسیر نادرست اعمال آنها و متهم کردن آنان.
۱۹) بی‌اعتنایی به امور و ارزشهای ملی در جامعه و نیز بی‌حرمتی به فرهنگ و سنن اقوام و ملل دیگر.
۲۰) نهی از منکر با توسل به منکرات دیگر.
۲۱) بی‌توجهی نسبت به ارزشهای معنوی، مبانی و مواضع اصولی و غفلت از فریضه دینی ـ اجتماعی امر به معروف و نهی از منکر.
۲۲) کار خود را ملاك خوب و بد دانستن و قوانین را بنا بر رای خود تفسیر و اجرا کردن و در مقابل کسی مسئول نبودن.
۲۳) غفلت از سوابق غربزدگی و ریشه‌های التقاط و عدم توجه کافی به حل مسائل عصر با رجوع به معارف دینی و مطرح نبودن شیوه‌های درك و فهم فرهنگهای دیگر و طرق ارتباط با آنها.
۲۴) عوام‌زدگی و عوام‌فریبی با تکیه بر باورها، عادات و شیوه‌های نادرست رایج در جامعه به نام طرفداری از محروم یا دفاع از دیانت.
۲۵) عدم اهتمام به تعاطی افکار و تبادل آراء و تمسّك به روشهای غیرمنطقی در برخورد با افکار دیگران و ترجیح راه حلها و برخوردهای سلبی در موارد غیرضروری.
۲۶) بازخواست نکردن از کسانی که قوانین را بنا بر رای خود تفسیر و اجرا می کنند.

فصل پنجم ـ خط مشی

خط مشی فرهنگی که به منظور اجرای اصول سیاست فرهنگی با عنایت به فصول اهداف و مبانی و مُنبّهات تنظیم شده و نشان‌دهندهٔ الف: «اولویت‌ها و سیاستهای کلی»، ب: «سیاستهای اجرائی» و همچنین تعیین‌کننده، ج: «مراکز نظارت، اجرا و هماهنگی» می باشد از اینقرار است:

الف: اولویتها و سیاستهای کلی

۱) اولویت دادن به «کودکان و نوجوانان و جوانان» در داخل کشور.
۲) اولویت دادن به «کشورها و مجامع اسلامی» و «ایرانیان» در خارج کشور.
۳) اهتمام بیشتر به «کشف استعدادها و خلاقیتهای فرهنگی و هنری»، و آموزش و تربیت نیروی انسانی.
۴) حمایتهای معنوی و مادی از مراکز و فعالیتهای فرهنگی و هنری و تأمین اجتماعی ارباب فرهنگ و هنر و تشویق آنان به آفرینشها و ابداعات فرهنگی و هنری.
۵) اولویت دادن به اعتلای مقام زنان در سطح کشور با توجه به مکانت والای زن و نقش اساسی زن مسلمان در تحکیم مبانی خانواده و برنامه‌های اجتماعی، فرهنگی، علمی و هنری.
۶) ایجاد زمینه‌های مناسب جهت بهره‌گیری مطلوب و متعادل فرهنگی و هنری از اوقات فراغت و تفریح.
۷) افزایش ظرفیت‌های مراکز فرهنگی با لحاظ نمودن رشد جمعیت کشور.
۸) تشویق سرمایه‌گذاری و مشارکت مردم و هدایت انگیزه‌های معنوی آنان در جهت تامین نیازهای بخش فرهنگ و هنر و ایجاد تسهیلات لازم در این زمینه و تضمین حقوق سرمایه‌گذاران.
۹) کمك به تامین مواد اولیه و تقویت صنایع تولید مواد و ملزومات فرهنگی و هنری.
۱۰) سازماندهی بازار و ترویج محصولات فرهنگی و هنری و اصلاح شبکه‌های توزیع.
۱۱) توجه به بازسازی، نوسازی، تجهیز و توسعه ظرفیتهای تاسیسات و مراکز فرهنگی و هنری موجود و استفاده از تکنولوژی جدید ارتباط جمعی و بهره برداری حداکثر از آن.
۱۲) تمرکز در سیاست‌گزاری، عدم تمرکز در امور اجرائی و همچنین هماهنگی تشکیلات و فعالیتهای فرهنگی و هنری.
۱۳) تقویت ظرفیتهای پژوهشی و نظام آماری و اطلاعاتی برای برنامه‌ریزی و ارزشیابی فعالیتهای فرهنگی.
۱۴) سازماندهی و بهره‌برداری مطلوب از امکانات و تأسیسات فرهنگی و هنری نهادهای دولتی غیرفرهنگی و جلوگیری از دوباره‌کاریها در امور غیرضروری.
۱۵) تقویت ارتباط مناسب و مکمل میان بخش فرهنگی و بخش آموزش کشور، بویژه در زمینه تربیت نیروی انسانی و گسترش فعالیتهای فرهنگی و هنری در مراکز آموزشی.
۱۶) اختصاص دادن درآمدهای حاصل از خدمات و تولیدات فرهنگی و هنری و استفاده از آن در بازسازی و توسعه بخش فرهنگ و اطلاع‌رسانی.
۱۷) آموزش مستمر نیروی انسانی و مدیران شاغل در بخش فرهنگ.

ب: سیاستهای اجرایی (امور اجرایی) فرهنگ و هنر

۱۸) تاسیس مجتمع‌های فرهنگی، هنری، سینمائی و شبکه‌های توزیع و فروش زنجیره‌ای در سراسر کشور به منظور عرضه سریع و ارزان محصولات و تولیدات فرهنگی و هنری.
۱۹) ایجاد، تقویت و تجهیز کتابخانه‌های عمومی، سالنهای سینما، تالارهای نمایش، نگارخانه‌ها و موزه‌های هنری به تناسب جمعیت.
۲۰) تقویت و ایجاد مراکز و تاسیساتی مانند هنرستانها، فیلم‌خانه‌های ملی، لابراتوار و مراکز سینمائی کشور، استودیوهای بزرگ ضبط موسیقی ایرانی، شهرك سینمائی، فرهنگستان علوم (گروه هنر) و شبکه سراسری خانه‌های فرهنگ و موزه.
۲۱) هدایت و ترویج و آموزش عمومی هنر و ادبیات بویژه هنرهای سنتی ملی و اسلامی و برگزاری جشنواره‌ها و مسابقات منطقه‌ای و سراسری با اختصاص جوایز و پاداشهای مناسب.
۲۲) کمك به افزایش تولید سینمایی و هنری و نیز نمایش فیلم و اجرای تئاتر در مراکز آموزشی کارگری و کارمندی به منظور همگانی کردن فرهنگ و استفاده از انواع آموزشهای تخصصی دولتی و آزاد.
۲۳) کمك به ایجاد کانونهای مخصوص نویسندگان و هنرمندان و مترجمان و روزنامه‌نگاران و خبرنگاران و تقویت جریانها و تشکلهای متعهد.
۲۴) وضع مقررات لازم برای حمایت قانونی از آثار و تولیدات فرهنگی، علمی و هنری.
۲۵) کمك به توسعه ارتباطات سازنده میان هنرمندان و نویسندگان و محققان داخلی و خارجی.

پژوهش

۲۶) تشکیل و تقویت و تجهیز مراکز اطلاعات فرهنگی و هنری و مراکز حفظ و تنظیم اسناد، مدارك و شناسنامه‌های فرهنگی و هنری.

۲۷) ایجاد و تقویت مجتمع‌های پژوهشی و تحقیقات کاربردی در زمینه‌ها و بخشهای مختلف فرهنگی.

۲۸) پژوهش در فرهنگ عامّه و گویشهای مختلف و جایگزین کردن لغات و اسامی مناسب فارسی.

زبان و تاریخ

۲۹) توسعه و تقویت کرسی‌های زبان و ادبیات فارسی در مراکز علمی و دانشکده‌های داخل و خارج از کشور و نیز تقویت فرهنگستان زبان و ادب فارسی و پاکسازی اماکن از واژه‌ها و اسامی بیگانه.

۳۰) ذکر تاریخ هجری در مورد حوادث جهان اسلام و ایران پس از اسلام و نیز ذکر تاریخ هجری در کنار تاریخ میلادی (در مواردی که ذکر تاریخ میلادی ضروری است).

امکانات

۳۱) تعیین جایگاه مناسب برای بخش فرهنگ در نظام بودجه‌ریزی کشور و تخصیص اعتبارات به نحوی که ثبات مالی لازم برای برنامه‌ریزی درازمدت فراهم شود و فعالیتها و برنامه‌های فرهنگی تابع تغییرات بودجه جاری کشور نباشد.

۳۲) استفاده از امکانات بانك‌ها و صندوقهای قرض‌الحسنه در جهت تامین اجتماعی نویسندگان، هنرمندان و محققان امور فرهنگی و هنری و اختصاص صندوق وام و بیمه ویژه.

۳۳) برقراری مقررات لازم به منظور تخفیف‌ها و معافیت‌های ویژه مالیاتی و گمرکی برای همه دست‌اندرکاران امور فرهنگی و هنری و استفاده از خدمات عمومی و امکانات اولیه توسط آنان و توسعهٔ صادرات آثار فرهنگی و هنری و ایجاد بازار آثار هنری در داخل و خارج به منظور بهره‌گیری معنوی و ایجاد منابع درآمد.

۳۴) افزایش امکانات فرهنگی و هنری مناسب در مساجد، حسینیه‌ها، تکایا، انجمن‌ها و دفاتر و مراکز فعالیت‌های مذهبی و تبلیغی به معنای اخص

۳۵) حمایت ازفعالیتهای فرهنگی و هنری مراکز مذهبی و تبلیغی در جهت سیاست فرهنگی کشور و افزایش میزان بهره‌گیری مناسب از ظرفیتها و امکانات موجود آنها.

۳۶) اختصاص بخشی از تبلیغات شهری برای طرح مسائل و موضوعات فرهنگ عمومی در مورد محیط زیست، بهداشت، جمعیت، مهاجرت، تولید، نظم، قانون، مصرف و نظائر آن.

وسائل ارتباط همگانی

۳۷) حمایت از مطبوعات و کمك به گسترش و ارتقاء کمی و کیفی مطبوعات و دستیابی آنها به شیوه‌های مطلوب و جامع در انتشار اخبار و مطالب و نظریّات منطقی مختلف با رعایت استقلال و آزادی در چهارچوب قوانین و نیز توسعه فعالیت آنها در داخل و خارج کشور.

۳۸) توسعه، تقویت و تجهیز خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران.

۳۹) تاسیس و تقویت مرکز آموزش عالی تربیت نیروی انسانی لازم برای وسائل ارتباط جمعی، همچنین تاسیس و تقویت نمایندگی‌های مطبوعاتی و وسائل ارتباط جمعی در خارج کشور به منظور بهره‌گیری از تجربه‌ها و تحقیقات داخلی و خارجی در عرصه فعالیتهای خبری و تبلیغی.

۴۰) افزایش پوشش جمعیتی و جغرافیائی صدا و تصویر شبکه‌های استانی، کشوری و برون‌مرزی و نیز افزایش و ارتقاء کمی و کیفی برنامه‌های صدا و سیما متناسب با نیازهای تبلیغی و فرهنگی انقلاب اسلامی و جمهوری اسلامی ایران.

۴۱) تقویت واحد مرکزی خبر با بهره‌گیری لازم از دانش فنی جدید و انتخاب شیوه‌های موثر و متنوع تبلیغاتی با توجه به اصول و ارزشهای اسلامی و انسانی.

دانشگاه

۴۲) بهره‌گیری از نظریات و تجربه‌های مسئولان، دانشمندان، استادان و دانشجویان در زمینه امور فرهنگی، هنری و وسائل ارتباط جمعی و جهت دادن به پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشجویان در زمینه تحقیقات و پژوهشهای فرهنگی مورد نیاز.

تاریخ انقلاب اسلامی ودفاع مقدس

۴۳) جمع‌آوری اسناد و آثار انقلاب اسلامی و تدوین و تکمیل تاریخ انقلاب.

۴۴) تاسیس و تقویت موزه‌های بزرگ و کوچك جنگ در مرکز و مناطق کشور و ساختن بناهای یادبود و حفظ اسناد و آثار و نیز تدوین و تکمیل تاریخ دفاع مقدس.

زیارت و سیاحت

۴۵) توسعه ایرانگردی و جهانگردی و تولید مواد فرهنگی و هنری لازم برای معرفی مناطق زیارتی و سیاحتی ایران و برنامه‌ریزی در زمینه جذب مسافرین خارجی و سیر و سفر داخلی با افزایش بهره‌وری از امکانات زیارتی، سیاحتی و تفریحی کشور، با رعایت قوانین و ارزشهای مقدس انقلاب به منظور شناسایی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران.

روابط خارجی

۴۶) ایجاد و تحکیم ارتباط میان فرهنگستانهای جمهوری اسلامی ایران با سایر فرهنگستانها و گسترش انجمن‌های فرهنگی در ارتباط با سایر کشورها و تأسیس و تقویت مراکزی مانند رایزنی فرهنگی، دانشگاه بین‌الملل اسلامی و مرکز تحقیقات فرهنگی بین‌الملل.

۴۷) استفاده از مراکز علمی و فرهنگی غیررسمی و فعال در خارج با بهره‌گیری از تجارب نمایندگی‌های جمهوری اسلامی ایران در کشورهای دیگر و تامین حضور فعال و موثر جمهوری اسلامی ایران در صحنه‌های فرهنگی جهان بخصوص حجّ و اماکن مذهبی و افزایش تولیدات فرهنگی و هنری برای خارج از کشور.

۴۸) ارسال گروهها و موّاد و امکانات فرهنگی و هنری برای نقاط مُختلف جهان و تجهیز نمایندگی‌های فرهنگی ایران در جهت گسترش و افزایش حضور فرهنگی، هنری، تبلیغی، خبری و مطبوعاتی جمهوری اسلامی ایران در صحنه بین‌المللی.

ج - سازمانها و مراکز نظارت، اجرا و هماهنگی

۴۹) مسئولیت نظارت و ایجاد هماهنگی لازم در اجرای اصول سیاست فرهنگی برعهده شورای عالی انقلاب فرهنگی است که تحت ریاست رئیس جمهور انجام می‌گیرد.

۵۰) وزارتخانه‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی، آموزش و پرورش، فرهنگ و آموزش عالی، بهداشت و درمان و آموزش پزشکی، وزارت امور خارجه و سازمانهای صدا و سیما و تربیت بدنی، بطور اخص مجریان سیاست فرهنگی نظام جمهوری اسلامی ایران می‌باشند.

تبصره الف) دستگاههای مزبور موظفند هر شش ماه یکبار گزارش عملکرد خود را در باب اجرای سیاستهای فرهنگی به دبیرخانه شورای عالی انقلاب فرهنگی تسلیم کنند.

تبصره ب) سازمان برنامه و بودجه و سایر دستگاههایی که اجرای سیاست فرهنگی به نحوی با آنها ارتباط پیدا می‌کند یا منوط به پشتیبانی آنها است موظف به همکاری و ایجاد تسهیلات لازم برای تحقق سیاست فرهنگی نظام می‌باشند.

تبصره ج)- مراکز و دستگاههای فرهنگی و تبلیغاتی که به نحوی از بودجه دولتی و امکانات عمومی استفاده می‌کنند موظفند فعالیتهای فرهنگی خود را در چهارچوب سیاست فرهنگی کشور انجام دهند.

اصول سیاست فرهنگی طی جلسات متعدد مورد بحث و بررسی قرار گرفته و نهایتاً در جلسه شماره ۲۸۸ شورایعالی انقلاب فرهنگی مورخ ۷۱/۵/۲۰ به تصویب نهائی رسید.

---

* مشکلی که در مورد «اصول» وجود داشت این بود که طبق قرار قبلی می‌بایست این اصول از متن «شاخص‌های جامعه مطلوب» به دست می‌آمد، در حالیکه هنگام بررسی و تعیین شاخص‌ها، غیر از مضامین بعید و عام و کلیّ برخی از آیات و روایات دینی، آنچه باید موضوعاً و مستقیماً با مقتضای تدوین و تصویب مجموعه‌ای تحت عنوان «سیاست فرهنگی کشور» همخوانی داشته باشد، توسط اعضای محترم شورا کمتر مطرح می‌شد. بنابراین علیرغم تنظیم چند پیش نویس در قالب «شاخص‌ها و اصول» بازهم نهایتاً می‌بایست از حدّ کلّیات اخلاقی گذشته به استخراج چنان مجموعه‌ای از موضوعات و سیاستهای مشخص و مدوّن می‌پرداختیم که با آنچه در وضعیت زمانی و مکانی این روزگار، سیاست فرهنگی و اصول سیاست فرهنگی نامیده می‌شود، سازگار باشد. البته این مشکل در باب «مُنبِهات» که قرار بود از متن بحث «آفات و بیماری‌های جامعه انقلابی و دینی» استخراج شود تا این حدّ وجود نداشت. این واقعیت نشان می‌دهد که ما برای تبیین و تعیین موارد منفی و مصادیق نهی و نفی، آماده‌تر و مجرّب‌تریم (!) واین روحیه و عادت البته دارای ریشه‌های تاریخی و تربیتی و فکری است.

** متن منتشرشده از سوی شورایعالی انقلاب فرهنگی در این بند (بند ۲۲ فصل اصول) ناقص به نظر می‌رسد. احتمالاً کلمه‌ای مانند «تثبیت» یا «حفظ» از قلم افتاده است.





«دُرّةُالتاج» قطب‌الدین شیرازی

قطب‌الدین محمودبن مسعودبن مصلح شیرازی کازرونی از مشهورترین عالمان و دانشمندان روزگار خود بوده است. از او گاه با عنوان «علّامه قطب‌الدّین» و یا «ملاّ قطب» یاد کرده‌اند و همین می‌تواند گویای مقام و منزلتِ علمی او باشد.

قطب‌الدّین شیرازی به سال ۶۳۴ هـ. ق در شهر شیراز به دنیا آمد. چون پدرش ضیاءالدّین مسعود، طبیب بود، او نیز ابتدا به شغل پزشکی رویِ آورد. پس از آن به تصوّف پرداخت و به دستِ همو و هم چُنین «نجیب‌الدّین علی بن بُزْغش شیرازی» خرقه پوشید. در ۶۶۱ هـ. ق به مراغه رفت و به افتخارِ شاگردیِ «خواجه نصیرالدّین توسی» نایل شد. در نزدِ وی شفای ابن سینا و علم هیأت را خواند و فرا گرفت.

سالهای زندگی ملاّقطب در سیر و سفر در بلادِ اسلامی گذشت: شیراز، مراغه، خراسان، اصفهان، بغداد، روم (قونیّه، سیواس، ملطیّه)، مصر و شام. این دانشی مرد که در علوم گونه‌گون زمانه تبحّری بسزا داشت (نجوم و هیأت، حساب و هندسه، موسیقی، فلسفه و منطق، عرفان و تصوّف و...) آثارِ سودمند مهمّی از خود به جای گذاشت. عناوین برخی از آنها به قرار زیر است: التحفة الشاهیّه، اختیارات المظفّری، الانتصاف شرح الکشاف، الزمخشری، شرح حکمة الاشراق (=شرح الاسرار للسّهروردی =شَرف الاشراف)، شرح کلّیات ابن سینا (= تحفة السعدیّه)، شرح مختصر الاصول ابن حاجب، شرح مفتاح العلوم سکّاکی، و درّةالتاج لغُرة الدّباج (=انموذج العلوم =انبان قطب =همیان قطب =غرّة التاج).

این دانشمندِ نامور ایرانی در بیست و چهارمِ رمضانِ سال ۷۱۰ هـ. ق در شهر تبریز وفات یافت و در گورستان چرنداب گجیل این شهر نزدیک قبر قاضی بیضاوی به خاک سپرده شد.

درّةالتاج یکی از کتابهای با ارزش قطب‌الدّین شیرازی است. این کتاب دایرة المعارف گونه‌ای است که به پارسی نگارش یافته، و علوم مختلف عقلی و نقلی، و شاخه‌های وابسته به آن‌ها را در بر می‌گیرد:

۱ـ الفاتحه =شامل سه فصل و هر فصل شامل سه اصل

فصل یکم: در بیان فضیلت علم، تعلّم و تعلیم
فصل دوم: در حقیقتِ علم
فصل سوم: در تقسیم علوم

۲ـ جملهٔ یکم =منطق
شاملِ هفت مقاله و هر مقاله شاملِ چند تعلیم

۳ـ جملهٔ دوم =فلسفهٔ اُولیٰ
شاملِ دوفن و هر فن شاملِ هفت مقاله

۴ـ جملهٔ سوم =علم اَسْفَل (=علمِ طبیعی)
شامل دو فن و هر فن شاملِ هفت مقاله

۵ـ جملهٔ چهارم =علم اَوْسط (=علم ریاضی)
شامل چهار فن و هر فن شامل چندین مقاله:
فن یکم: اُسطقّسات =کتابِ اقلیدس
فن دوم: تلخیصِ مجسطی بطلمیوس
فن سوم: ارثماطیقی =خواصّ اعداد
فن چهارم: علم موسیقی

۶ـ جملهٔ پنجم =علمِ اَعْلیٰ (=علمِ الهی)
شاملِ دو فن و هر فن شامل هفت مقاله

۷ـ خاتمهٔ کتاب =شامل چهار قطب:
قطب یکم: اصولِ دین
قطب دوم: آن چه به فروعِ دین تعلّق دارد
قطب سوم: حکمت عملی شامل چهار قاعده
قطب چهارم: در بیان آن چه طالبِ راهِ حقّ را دانستنِ آن دربایست شود، در سلوکِ راه حقّ، شامل دو باب.

درّة التاج هنوز به طور کامل و یك جا تصحیح انتقادی نشده و نشر نیافته است. آن چه از آن انتشار یافته به این قرار می‌باشد: الفاتحه، جملهٔ یکم، دوم، سوم و پنجم در سال‌های ۱۳۱۷ـ ۱۳۲۰ هـ. ش به کوشش مرحوم استاد «سید محمد مشکوة» در چاپخانهٔ مجلس طبع شده. فنّ دوم، سوم و چهارم از جملهٔ چهارم که در علم ریاضی است، به توسّط مرحوم «سید حسن مشکان طبسی» تصحیح و چاپ شده. قطب سوم و چهارم از خاتمهٔ کتاب را که موضوعش حکمت عملی و سلوك راه حقّ است، نیز محقّق محترم خانم «ماهدخت بانو همایی» (فرزند استادِ علامه، زنده یاد جلال الدین همایی) تصحیح و به ضمیمه مقدّمه و توضیحات و فهارس گونه‌گون انتشار داده‌اند. مأخذِ ما در نگارشِ این مقدّمه و انتخاب بخش‌هایی از کتاب قطب‌الدین شیرازی، تحقیق و تصحیحِ اخیر است.

□ حُسْنِ خُلق:

اَوّل مصطفی علیه‌السّلام فرمود: هو ان تصل من قطعك و تعطی من حرمك و تعفو عمن ظلمك. فرمود که حسن خلق آن است که بپیوندی به آن کس که از تو ببرد و بدهی به آن کس که ترا محروم کرد و چیزی به تو نداد و عفو کنی از آن کس که بر تو ظلم کرد.

دوم گفت: حسن خلق، روی گشادگی و بذل مال کردن است، و رنج از دیگران باز داشتن.

سیم واسطی گفت: حسن خلق آن است که مردم را خشنود داری، در وقتِ خوشی و ناخوشی.

چهارم علی گفت کرّم‌اللهُ وجهه، حسن خلق آن است که از حرام دور باشی و طلب حلال کنی و بر عیال خود خیر را فراخ داری.

پنجم حسین منصور گوید که حسنِ خلق آن است که جفای خلق در تو اثر نکند، بعد از آن که حق را دریابی.

□ با مردم رفق و تأنّی ورزیدن:

پیغمبر فرمود علیه‌السّلام: ان الله رفیق، یحب الرفق و فرمود که هر که اورا از رفق حظ دادند، او را از خیر دنیا و آخرت حظّ دادند، و هر که را از حظِّ رفق محروم کردند، از حظِّ خیر دنیا و آخرت محروم کردند.

سفیانِ اصحاب خود را گفت دانید که رفق چیست؟ آن چه هر چیزی را به جای خود نهی: سختی در موضع سختی، و نرمی در موضعِ نرمی و شمشیر در موضع شمشیر و تازیانه در موضع تازیانه؛ و بدین معنی متنبّی اشارت کرده است:

و وضع الندی فی موضع السیف بالعلی
مضر کوضع السیف فی موضع الندی

[نهادن عطا و بخشش در جایگاه شمشیر به بزرگواری گزند رساننده و زیانکار است، همچنان که نهادن شمشیر در جایگاه عطا و بخشش. ر.ك. به برگردان مرحوم مینوی: کلیله و دمنه، نصرالله منشی، دانشگاه تهران، چ۴، ۱۳۵۵، ص ۹۳]

□ سخاوت:

لن تنالوا البر حتی تنفقوا مماتحبون

[نیابید درجه نیك مردان و نرسید به بهشت جاویدان و نشوید سزای رحمت یزدان تا صدقه نکنید از آن چه دوست داشتهٔ شماست]

و شرط سخا و حقّ او آن است که سایل را ردّ نکند مادام که ممکن باشد

حسن بن علی رضی الله عنهما گوید: والله که هیچ کس درم را عزیز نداشت الا که خدای تعالی او را ذلیل گردانید

و بدان که آدمی باید که اگر مال ندارد، قناعت کند و حرص و طمع از خود دفع کند؛ و اگر مال دارد جود و سخاوت ورزد و ایثار کند چنانکه حقّ سبحانه فرمود:

ویؤثرون علی انفسهم و لوکان بهم خصاصة

[و ایثار می کنند آن‌ها را بر خویشتن و اگر چه

ایشان را حاجتمندی بود بدان] و مصطفی علیه‌السلام حکایت کرد از جبریل، و جبریل حکایت از خدای تعالی، که این دین است که من بهر خود گزیده‌ام، او را به صلاح نیارد الاّ سخا و حسنِ خلق.

□ حکایت آورده‌اند که **قاضی القضات غزنین** زاهد و فاضل و استاد علما و یگانهٔ روزگار بود و در همسایگیِ او دانشمندی بود. روزی در مجمعی قاضی القضات را بَد گفت، و به تلامذهٔ قاضی رسید. گفتند: ما را اجازت ده تا او را بیاریم و با او و خان و مانش چنین و چنین کنیم. گفت: تأدیبِ او به نوعِ دیگر باید کرد، بگذارید تا امشب در آن باب اندیشه رود. چون شب در آمد جبّه و درّاعه و دستاری نیکو در بقچه نهاد و بروی فرستاد و گفت: چنان شنیدم که در فلان مجلس ما را ذکر خیری کردی و ثنایی گفتی، این مکافاتِ آن است.

بامداد علمای درس در خدمتِ قاضی القضات نشسته بودند، آن دانشمند بیامد و در پای قاضی القضات افتاد و زبان به ثنای او بگشاد. علمای درس عجب ماندند. قاضی گفت: تأدیب و زجر چنین کسان بدین نوع باشد. و تا آخرِ عمر در خدمتِ قاضی القضات بود.

□ حکایت آورده‌اند که شافعی رضی‌الله عنه پیش هارون الرشید نشسته بود. مگسی بیامد و بر روی هارون نشست. هارون آن را براند، باز آمد. دیگر براند و باز آمد و همچنین چند نوبت می‌راند و باز آمد. عاقبت طَیره شد (= خشمگین شد) و تپانچه (=سیلی) بر روی خود زد و آن مگس را بکشت. آنگاه روی به شافعی کرد و گفت: ای امامِ مسلمانان خدای تعالی در آفریدنِ این مگس چه حکمت نهاده است؟ گفت: تا عجز متکبّران و اصحاب جبروت بدیشان نماید!

□ اما باید که پادشاه مراتبِ علما را در تواضع نگاه دارد. پس هر کس که عالم باشد به علمی شریف‌تر، تواضع با او اولی بود و بیشتر باید کرد. و اگر دو کس در یک علم مشارک باشند اما یکی از ایشان عالم‌تر باشد، اکرامِ او واجب‌تر بود. و هم چنین آن کس که بدو علم عالم بود، چون از پیش هم در صدرِ کتاب معلوم شد که علم فاضل‌تر است از عمل و عبادت، پس عالم فاضل‌تر از عامل و عابد بوَد. و چون چنین بوَد، باید که تواضع با علما بیش از آن باشد که با زهّاد و عبّاد؛ و تواضع بازهّادو عبّاد بیش از آن که با غیر ایشان.

□ ابوسعید خدْری ـ رضی الله عنه ـ روایت می‌کند که **پیغمبر** علیه‌السّلام چیزی را قسمت می‌کرد، ناگاه شخصی بر او افتاد و چوبی به دستِ مبارک داشت به او زد. آن مرد فریادی کرد. پیغمبر ـ علیه‌السّلام ـ چوب را پیش او انداخت و گفت: بیا و قصاص کن. گفت: عفو کردم یا رسول‌الله.

یهودیی پیشِ **پیغمبر** آمد علیه‌السّلام، و تقاضایی کرد از او، و سخن درشت گفت. صحابه قصد کردند که او را برنجانند؛ نهی کرد ایشان را و گفت: الا کنتم مع الطالب یعنی چرا با طالب [حقّ] نبودید؟ بعد از آن فرمود: دعوه فان لصاحب الحق مقالاً. چنان کردند؛ چون پیشِ پیغمبر آمد علیه‌السّلام فرمود که حقّ خود گرفتی؟ گفت: آری. فرمود که شما نیز همچنین کنید که خیرکم احسنکم قضاء.

□ [پیغمبر] فرمود علیه‌السّلام که نعم الشیء الا مارة [و] بئس الشئی الامارة. فرمود که نیکو چیزی است امیری کردن [و بد چیزی است امیری کردن]. گفتند: یا رسول‌الله این چون تواند بود؟ فرمود که امارت نیکو بود کسی را که به حقّ آن قیام نماید و چون به حقّ امارت قیام نماید عبادت کرده باشد و نظامِ عالم داده و مصلحتِ خلق از حفظ اموال و دماء و فروج و ردّ مظالم و دفع شرور و آنچه بدین ماند، رعایت کرده و کدام فضیلت به این خواهد ماند؟

□ حکایت آورده‌اند که پادشاهی به دیدن حکیمی رفت و حکیم او را قیام نکرد، و پرسید که چرا قیام نکردی؟ گفت: تو هرگز پیشِ بندهٔ خود قیام کنی؟ گفت: نه. گفت: تو به سبب آن که مالکِ نفسِ خود نیستی بندهٔ شهوت و غضبی. و شهوت و غضب بندهٔ من‌اند به سبب آن که من مالکِ نفسِ خودم پس تو بندهٔ بندهٔ من باشی. **و پیش بندهٔ بنده قیام کردن از عقل نباشد.**

□ روزی **حسن و حسین** را رضی‌الله عنهما برکنار نشانده بود و بوسه می‌داد. **جبرییل** علیه‌السلام بیامد و گفت: اینان را دوست داری؟ گفت: دارم. گفت: یکی را به زهر بکشند و آن دگر را سر ببرّند. خواست تا سخنی در حقّ ایشان بگوید. جبرییل گفت: گوش با امّت دار. **مصطفی** علیه‌السّلام گفت: شرط مهمتری نباشد رعیّت را گذاشتن و فرزندان را اختیار کردن. و از اینجا معلوم می‌شود که شرط سیادت و پادشاهی تحمّل مشقت است از برای رعایت، و هر که این معنی رعایت کند، شرط به جای آورده باشد.

□ آداب و حقوق شاگرد با استادان آن است که بر وفق من تعلمت منه حرفاً صرت له عبدا [از سخنان مشهور حضرت امیر(ع)]، با او به خدمت و ذلّت و خضوعِ بندگانه زندگی کند، و خدمت و قبولِ فرمانِ او بر خود لازم داند و جز به آن چه او فرماید از علوم مشتغل نشود و پیوسته بر ابتدایِ خدمت و سلام و تحیّتِ وی مبادرت نماید و او را موقّر و معظّم دارد و در پیشِ وی به حرمت و عزّت نشیند و خیزد. و سخن تا نپرسد نگوید و اظهار فضیلتِ خود در پیش وی نکند و نگوید که فلان کس خلافِ قولِ تو گفته است. و در مجلسِ او با کسی سخن پنهان یا خلافِ لغتی که او داند نگوید. و در حضورِ وی سر پیش انداخته بنشیند بی آن که به چپ و راست التفات کند خصوصاً وقتی که او سخن گوید. و در وقتِ ملالت با او بحث دراز نکشد. و در راه البتّه با او سخن نگوید مگر جواب او باز دهد. و در حقّ او بد گمان نشود به چیزی که از وی ظاهر شود و حکایت **خضر(ع) و موسی(ع)** در آن وقت یادآرد (← قرآن کریم، سوره کهف، آیات ۶۵ـ۸۲)

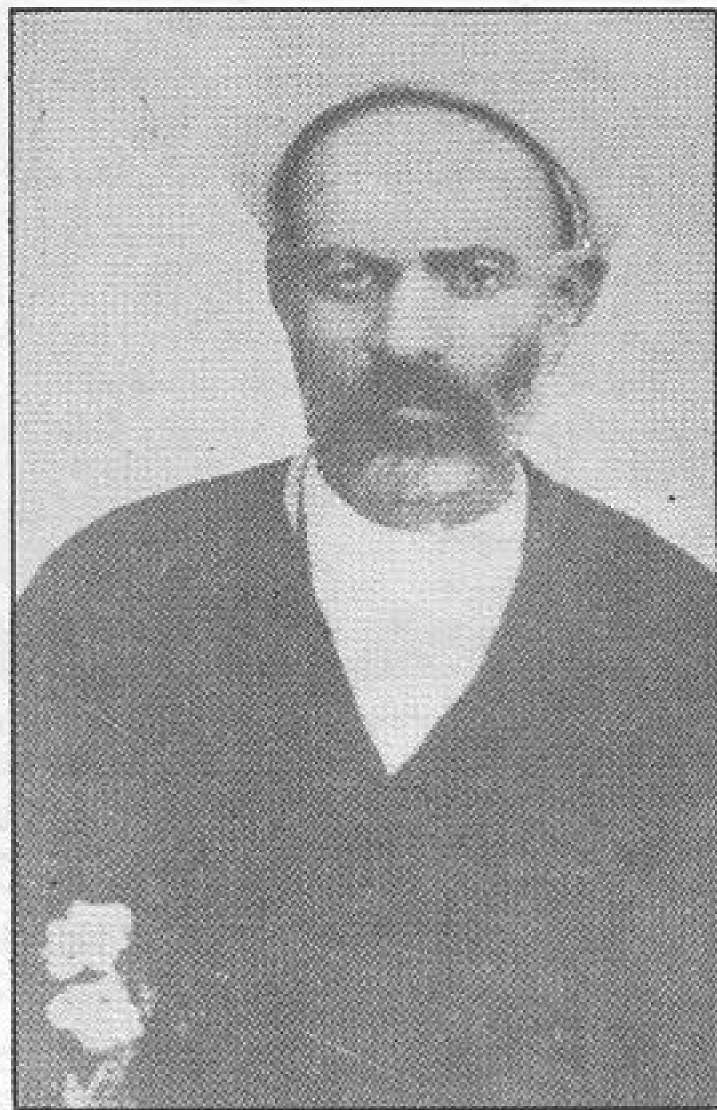
□ آورده‌اند که از دارالخلافه پیشِ امیر خراسان رسولی فرستادند به علم و ادب مشهور چون به نزدِ امیر خراسان رسید، امیر را عطسه آمد و رسول نگفت که یرحمك الله. امیر را از ادبِ وی عجب آمد. سالِ دیگر هم او را بدان جانب فرستادند. چون امیرِ خراسان او را بدید گفت: الحمدلله که به سلامت رسیدی. گفت: یرحمك ربك. گفت: سبحان‌الله دو چیز از تو عجب داشتم یکی آن که پار عطسه دادم و مرا نگفتی: یرحمك ربك و دوم آن که امسال عطسه ندادم و گفتی: یرحمك ربك. گفت: پار چون عطسه دادی نگفتی **الحمدلله** و از آن جهت مستحقِ یرحمك ربك نشدی، و امسال چون گفتی **الحمدلله**، بر آن عطسهٔ پارینه یرحمك ربك گفتم. [و اما بنعمة ربك فحدث: قرآن کریم، سورهٔ والضحی، آیهٔ ۱۱. برگردان: و امّا نعمت‌هایِ پروردگارِ خویش را شکر می گویی با خَلقان. ر. ك. ترجمهٔ تفسیر نسفی، تصحیح عزیزالله جوینی، ج ۲، بنیاد قرآن، چ ۲، ۱۳۶۲، ص ۱۱۷۱]

مأخذ:
درّة التاج، تألیف علاّمه قطب‌الدین شیرازی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹، پنجاه و شش + ۳۶۹ ص.

ثبات عهد

وفا نکردی و کردم، خطا ندیدی و دیدم
شکستی و نشکستم، بریدی و نبریدم
اگر ز خلق ملامت و گر ز کرده ندامت
کشیدم از تو کشیدم، شنیدم از تو شنیدم
کیم؟ شکوفهٔ اشکی که در هوای تو هر شب
ز چشم ناله شکفتم به سوی شِکوه دویدم
مرا نصیب، غم آمد به شادی همه عالم
چرا که از همه عالم محبّت تو گزیدم
چو شمع خنده نکردی مگر به روز سیاهم
چو بخت، جلوه نکردی مگر به موی سپیدم
بجز وفا و عنایت نماند از ستمِ تو
ندامتی که نبردم، ملامتی که ندیدم
جوانیم به سمند شتاب می‌شد و از پی
چو گَرد در قدم او دویدم و نرسیدم
نبود از تو گریزی چنین که بارِ غمِ دل
زدستِ شِکوه گرفتم به دوشِ ناله کشیدم
چه عهدها که نبستی چه فتنه‌ها که نراندی
چه رنجها نکشیدم، چه طعنه‌ها نشنیدم
به رویِ بخت، زدیده، ز چهر عمر، به گردون
گهی چو اشک، نشستم، گهی چو رنگ پریدم
وفا نکردی و کردم به سر نبردی و بردم
ثبات عهد مرا دیدی ای فروغِ امیدم؟

از: زنده یاد مهرداد اَوِستا



مظفّر شیرازی؛ شعر و اندیشه‌هایش

● دکتر منصور رستگار فسایی ـ استاد دانشگاه شیراز

زندگی و اندیشه‌ها و شعر شادروان غلامحسین، متخلص به «مظفر» و مشهور به «ملامظفر» شیرازی (۱۲۴۷ ـ ۱۳۱۲ شمسی) شایان بررسی و دقت بسیار است و از آنجا که شادروان علی نقی بهروزی در مقدمه مشروحی که بر چاپ اول دیوان وی، مرقوم فرموده اند، حق مطلب را درباب زندگی و احوال شخصی وی ادا کرده اند، اینجانب برآن شد تا با گرامیداشت یاد آن فقیدسعید که حق فراوانی برفرهنگ و ادب فارس دارد، در این مقاله به تحلیل اندیشه‌ها و شعر مظفر بپردازد.

«مظفر» نمایندهٔ آن گروه از هنرمندان است که با همت بلند، سخت کوشی و ارادهٔ خلل ناپذیر خود، مشکلات حیات را از پیش پای برمی‌دارند و علی‌رغم همهٔ نامرادیها و مصائب و دشواریهای مادی و معنوی، راه مطلوب خویش را پی می گیرند و از میان اقران و امثال، سربرمی‌آورند و اوج می گیرند و به شهرت و منزلت هنری شایستهٔ خویش دست می‌یابند و به همین جهت نه تنها آثار بلکه روش زندگی آنان، می تواند آموزنده و مفید باشد. مظفر همچون آتشی، از میان خاکستر فقر و محرومیت سربرافراشت، از روستائی دورافتاده در لار رهسپار شیراز جنت طراز شد درحالی

که دست راستش معیوب بود، به مدرسه نرفته و خواندن و نوشتن نمی‌دانست. او به مدرسه منصوریه شیراز پناه آورد و در آنجا درضمن خدمت به طالبان علم، خواندن و نوشتن فارسی را از آنان فراگرفت و به تدریج با ظهور استعداد و پشتکار ستایش انگیزش، عربی را آموخت و به مجالس درس استادان راه یافت و از ایشان تلمذ کرد تا بدانجا که به فلسفه و عرفان روی آورد و «فصوص الحکم» محی‌الدین عربی را از استادان بزرگی چون مرحوم آقا سیدعلی مجتهد گازرونی فراگرفت و استادان جلیل‌القدر، ذوق و شور ادبی را در او برانگیختند و او به صورت شاعری نامور و نیکوسخن درآمد که حاضر جواب و طنزپرداز بود و در محافل ادبی آن روزگار حرفهایی برای گفتن داشت، به همین جهت صدرنشین مجالس ادبی روزگار خویش گشت اما همچنان درویش صفت و متواضع باقی ماند، لباسهای مندرس و بسیار ساده می‌پوشید و با هرچه رنگ ریا و خودنمایی داشت، در ستیز بود و با آن که تا پایان عمر از چنگال شوم فقر و فاقه رهایی نیافت، شعرش را به مدایح مبالغه‌آمیز و مستعار، آلوده نساخت. او فقر را می شناخت، درد مردم را می‌دانست و از عمق رنج هنرمند در جامعهٔ تحت ستم استبداد به خوبی آگاه بود و از قضا دوران زندگی وی نیز مصادف با روزگار پرتب و تاب و هیجان و اضطراب مشروطیت بود که آزادی خواهی و نوگرایی برای شاعران هنرمند و نویسندگان دانشور نوعی رسالت مهم به حساب می‌آمد و به همین جهت شعر «مظفر» به آئینهٔ تمام نمای آرزوهای روشنفکرانهٔ مردم روزگارش تبدیل شد.

شعر مظفر ساده و روان و سعدی‌وار سهل و ممتنع است که از یک سو بازتاب روزگار راکد و خاموش پیش از مشروطیت است که هنوز اندیشهٔ بیداری کاملاً شناخته شده نیست و طبعاً شاعر همچنان در گیرودار همان افکار راکد و مکرر و قالبی و ایستای گذشتگان اسیر است و در نتیجه غزل می‌سازد و عاشق‌پیشه از دنیا و مافیها جدا گشته می نماید، و بیان عشق و محور اندیشه‌ها و رفتارهای عاشقانه‌اش با گذشتگان در لفظ و معنا، تفاوتی ندارد و اغلب در بستر اقتضا و اقتباس از نمونه‌های کهن و الگوهای رایج شاعران بزرگ جاری است:

رخ نمودی، عالمی را محو و حیران ساختی
زلف کردی شانه، جمعی را پریشان ساختی
روی و موی خویش را تا جلوه دادی در جهان
صد هزاران رخنه اندر کفر و ایمان ساختی
زآتش عشق تو روشن گشت شمع کائنات
خود زنور و نار او فردوس، ویران ساختی
عقل را راندی و خواندی رفت و آمد سوی تو
در خم چوگان امرش، گوی فرمان ساختی....

از جهتی دیگر، رسوخ افکار انقلابی و آزادی‌خواهانه و غلیان اندیشه‌های تازه و پرشور و دلبستگی به سرنوشت جامعه و مردم سبب می شود تا «مظفر» نظری به وضع موجود جامعه خویش بیندازد و آرزو کند تا بندهای عقب افتادگی از پای ملت باز شود و اساس فقر و بیماری و بیعدالتی و استبداد، ویران گردد. او مردم را بیدار و آگاه می‌خواهد و برآن است تا سکهٔ ریا و فریب را از رونق بیندازد و طرحی نو دراندازد که برای مردم، حقوق و آزادیهای سیاسی و اجتماعی و رفاه اقتصادی و اعتلای فرهنگی را بدین ترتیب هنگامی که دیوان وی را می گشائیم و با این دو دید شاعرانه مواجه می‌شویم، نوعی تضاد آشکار در شعر وی مشاهده می کنیم. چه، می بینیم که او از یک سو در غزلیاتش عارف مسلکی اهل طریقت است که شور و حال عارفان و عاشقان دست از جهان شسته و از همه کس گسسته را بازگو می کند، خشت در زیر سر و برسر هفت اختر پای، می نهد و از سویی دیگر مشروطیت و افکار حاصل از آن، او را به زندگی مادی توجه داده است و رفاه و آسودگی و آزادی و حقوق برابر انسانی را طلب می‌کند و ستایشگر زندگی و مظاهر زیبای حیات معقول مادی است، زیرا روزگار او، زمان خیزش و بندگسستن است، روزگار نظمی نو و جستجوی معیارهای تازه برای حیات است:

تیشه عدل به چنگ آر و بکن ریشه ظلم
اگرت هست امید ثمر از نخل مراد
حرف حق را بزن و بیم زتکفیر مکن
زآنکه بازار مکفر ز غرض گشت کساد
توبه بادارندهی خانهٔ بدخواه وطن
او دهد ثروت و دین و وطنت را برباد
گویمت معنی حریت و آزادی چیست
بندهٔ حق شو از هر دو جهان باش آزاد
دفع اعدای وطن از سر اهل اسلام
برمسلمانان واجب شد و کردند جهاد
مال و جان صرف ره حفظ وطن ساخته‌اند
این بنائی است که «ستار» در این کار نهاد...

طبیعی است که شعر شاعر در طول زمان از این دو نوع بینش، بهره یافته و طبعاً گاهی بازتاب سنت گرایی عاشقانه و عارفانهٔ شاعر و زمانی آئینهٔ اندیشه‌های نو و تازهٔ اوست که به شدت نگران حال و وضع کنونی جامعه‌ای است که در آن نسیم آزادی و آزادگی در جریان است و توقعات و آرزوهای نو، ذهن او و دیگر هنرمندان را به خود مشغول داشته است. حقیقت این است که این احساس مخصوص مظفر با معاصران وی نیست، از آغاز ادب فارسی تاکنون بسیاری از شاعران و هنرمندان و نویسندگان ما، درگیر چنین تضاد و دوگانگی معنی‌داری بوده اند و همیشه در یک بستر، با دوروٌیا می‌زیسته‌اند.

ومعمولاً همه «گذشته» را غرق زیبایی و خلوص و بی کرانگی می‌یافته‌اند و مجذوب آن بوده اند و طبعاً زبان به ستایش آن می گشاده‌اند اما چون از سفر «گذشته» بازمی آمده اند و از دنیای درون رهسپار جهان بیرون می شده‌اند و زندگی واقعی و پر از تلخی و شیرینی محسوس و ملموس خود را از نظر می گذرانیده اند گاهی بدان می تاخته‌اند و زمانی با آن می ساخته‌اند، بنابراین تعجب‌آور نیست که تلخ و شیرین حیات ملموس گاهی زبان حافظ را به شکوه می گشاید که:

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی
دل زتنهائی به جان آمد، خدا را همدمی
زیرکی را گفتم این احوال بین، خندید و گفت
صعب روزی، بلعجب حالی، پریشان عالمی
آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و زنو آدمی

و زمانی قدر وقت را می شناسد و می سراید:

خوش آمد گل وزاین خوشتر نباشد
که در دستت بجز ساغر نباشد
زمان خوشدلی دریاب، درياب
که دائم در صدف گوهر نباشد
غنیمت دان و می خور در گلستان
که گل تا هفتهٔ دیگر نباشد...

«مظفر» نیز همچون حافظ اسیر «گذشتهٔ محبوب» است ولی «حال» را نیز از نظر دور نمی‌دارد و مخصوصاً همانند حافظ جوینده نظمی تازه است که شاید در جهان درون به آن دسترسی نیافته است. اگرچه ستایشگر حال یا شکوه کننده از آن است اما به «حال» هم اعتبار می‌دهد و واکنش‌های مطلوب را در قبال جریانات حاکم برآن، از خود آشکار می کند و این نوع واکنش همان است که فردوسی و حافظ و دیگر بزرگان ادب در هر مقطعی از زمان از خود بروز داده اند.

ستایش فردوسی از آن همه پهلوانان بزرگ و میراث‌بران فرهنگ سترگ ایران و شیفتگی حافظ به آتش همیشه جاویدی که در دیر مغان محبوب او، شعله‌ور است، ناشی از همین تعلق به گذشته است که گاهی توأم بانظرگاهی «فردی» و «انحصاری» است آن چنانکه رودکی از آن یاد می کرد:

همیشه شاد و ندانستمی که غم چه بود
دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود
بسا دلا که بسان حریر کرده به شعر
از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود
همیشه چشمم زی زلفگان چابك بود
همیشه گوشم زی مردم سخندان بود
عیال نه زن و فرزند نه،مؤنت نه
از این ستم همه، آسوده بود و آسان بود
شد آن زمان که به او انس رادمردان بود
شد آن زمانه که او بیشکار میران بود...

و گاهی اندیشه‌ای جمعی بـرای همگـان و افتخارآفرین است آن‌چنان که فردوسی از آن سخن می‌راند:

بگسترد گرد جهان داد را
بکند از زمین بیخ بیداد را
هر آنجا که ویران بُد آباد کرد
دل غمگنان از غم آزاد کرد
از ابر بهاری ببارید نم
ز روی زمین زنگ بزدود و غم
زمین چون بهشتی شد آراسته
ز داد و ز بخشش پر از خواسته
جهان شد پر از خوبی و خرّمی
ز بد بسته شد دست اهریمنی
هر آن بوم و برکان نه آباد بود
تبه بود و ویران ز بیداد بود
درم داد و آباد گردش ز گنج
ز داد و ز بخشش نیامد به رنج...

اما ستیز آگاهانه فردوسی با محمود و نظم ستمگرانه محمودی، و درگیریهای تند حافظ با امیر مبارزالدین و امثال او حاصل برخورد با واقعیات همزمان یا به عبارت دیگر «تلخی وضع موجود» است که هیچ مباینتی نیز با باورهای سنت گرایانه متعالی فردوسی با معنویت روحانی و عارفانهٔ حافظ ندارد، به عبارت دیگر شیفتگی فردوسی به گذشته برای آن است که از عالیترین مظاهر گذشته الگویی برای حال و آینده مردم خویش ارائه دهد و سیر حافظ در آسمانها، در پی یافتن زیباترین تصویر از جهان ماورائی برای این عالم خاکی است و مظفر نیز درگیر چنین حالتی

است:

زاهدم خواند به مسجد راهبم خواند به دیر
هر طرف روی آورم نبود به غیر از روی دوست

او در بسیاری از اوقات به گذشته می‌پردازد و تمام معنویتهای مطلوب را در آن می‌یابد، و زمانی پرتوان و پرتحرک، به دامن حال می‌آویزد و در همه این احوال، با وام‌گیری از زبان زلال و آب‌مانند سعدی و طنز مؤثر و کارآمد و بینش درون‌گرایانه و عمیق حافظ به بیان موفق شور و شرهای باطنی خویش در «غزل» می‌پردازد که قالب اصلی و اساسی شعر اوست و زمانی با زبانی بی‌قید و بند و گاهی حتی عوامانه و بی‌لگام پا در جای پای نسیم شمال می‌نهد و به انعکاس احوال روزگار شگفت خود و مردم در قالبهایی چون قصیده و قطعه و مثنوی و ترجیع‌بند، مبادرت می‌ورزد.

کار اصلی مظفر غزلسرایی است که آن را وقف «گذشته» و اندیشه‌های عرفانی و عاشقانه و پدیده‌های درونگرایانه و سنتی ذهن خویش کرده است و قطعاً می‌توان گفت که اکثر غزلیات مظفر غیرسیاسی است و همیشه با محتوای عاشقانه و عارفانهٔ حاکم بر غزل عرفانی و عاشقانه همراه است اما معمولاً اندیشه‌های متفاوت با آن نوع خاص از غزل را که اغلب با زندگی روزگار وی انطباق دارد و تمام فراز و نشیبهای حیات مادی وی را بازمی‌گوید در دیگر قالبهای شعر جای می‌دهد و اگر بخواهیم به نتیجه‌گیری نهایی بپردازیم باید بگوییم که غزل بازتاب زندگی درونی، سنت‌گرا و باورهای گذشته یا متعلق به گذشته اوست و دیگر قالبها، نماینده تفکر «حال‌اندیش» یا آنچه که به نوعی به زندگی «اکنونیان» مربوط است. بنابراین محورهای تفکر و اندیشه‌های او را صرف‌نظر از قالبهای متناسب آنها می‌توان در مباحث زیر مطرح ساخت:

خداجوئی و عرفان مظفر

مظفر شاعری خداجوی و اهل معرفت است و «غزل» پهنه پرواز عارفانهٔ اوست، از واژگان عرفانی رایج کاملا بهره می‌گیرد و آیات و احادیث و سمبلهای اهل معرفت را به نیکی می‌شناسد:

ای نام روان‌بخشت سردفتر دیوانها
بی‌نام تو لب بستند از گفته سخندانها
ای اوّل و ای آخر، ای ظاهر و ای باطن
اوصاف تو بیرون است از دانش و عنوانها
در هر خم گیسویت صد سلسله دل پنهان
در حلقهٔ هر مویت، مجموع، پریشانها

○

عاشقان اول اگر ترک دل و جان نکنند
خویش را در دو جهان محرم جانان نکنند
عارفان را ندهد دست اگر جذبهٔ عشق
سر خود را ز تفکر به گریبان نکنند
ما که کردیم دل خسته خود را چون گوی
وای اگر مغبچگان زلف چو چوگان نکنند
روزی از خانه برون آی و به بستان بخرام
تا خلایق صفت سرو خرامان نکنند
پرده از چهره برانداز که صاحب نظران
بعد از این روی تفرّج به گلستان نکنند

او به پیامبر بزرگ اسلام(ص) عشق می‌ورزد و علی(ع) و خاندان وی را می‌ستاید:

وه که شد مولود شاه با وقار
احمد مرسل حبیب کردگار
نور روی او عیان شد تازدود
زنگ ظلمت را ز روی روزگار
شاه مردان خسرو دلدل سوار
شیر یزدان، ضیغم اژدرشکار
نیست همتای علی کس در جهان
ور بدی هرگز نگفتی کردگار
لافتی الاّ علی در شأن او
همچنین لاسیف الاّ ذوالفقار...

عشق و عاشقانه‌ها

عشق محور تمام زندگی و سرمایهٔ شاعری مظفّر است بدانسان که این شاعر دلسوخته را لحظه‌ای از عشق جدا نمی‌یابیم. عشق عامل تحرّک و شور و حالهای اوست و بزرگداشت عشق، پیام اصلی شعر او به حساب می‌آید اما عشقی که در غزلیات اوست معمولاً عرفانی است و آنچه در دیگر انواع شعر وی مطرح می‌گردد رنگی از عشق مجازی دارد:

هر آن کس را که از عشقت خبر نیست
به نزد عاشقان صاحب نظر نیست
چنان مستغرقم در بحر عشقت
که هیچ از هستی خویشم خبر نیست
گواه عاشق صادق به عالم
به غیر از روی زرد و چشم تر نیست
مظفر مختصر کن قصه عشق
اگرچه این حکایت مختصر نیست

○

ای لطف‌اله ای بت شیرازی از جور تو آه
بردی دل و دین به شوخی و طنّازی، حق هست گواه
حیف تو پریچهره که این دیوشان، هر روز و شبان
با زلف و رخت کنند دائم بازی، ما را چه گناه

○

چشم افکندی مست و خوابم کردی
زلف افشاندی به پیچ و تابم کردی
خاکم را دادی به باد ای آب حیات
در آتش عشق خود کبابم کردی

جدال عشق و عقل

مظفر در غزل خود همه جا، سعدی‌وار ستایشگر عشق است و همانند دیگر سالکان طریقت، عشق را نیروی محرّکه سلوک می‌شناسد و آن را اصل تفکر عرفانی تلقی می‌کند و به همین جهت همیشه با اهل عقل در ستیز است و خرد خام را به میخانه عشق می‌برد تا می‌لعل آوردش خون به جوش. بدین ترتیب در شعر مظفر جدال عشق و عقل به ستیز عالم و زاهد و عاشق و عاقل تبدیل می‌گردد، عاشق بی‌پروا و فارغ از همه تعلقات و عاقل مصلحت‌اندیش و حسابگر که استدلالی است و با پای چوبین می‌خواهد رهنورد مخاوف و مهالک سلوک باشد به همین دلیل زاهد عاقل را موحّد نمی‌شناسد و او را ریاکاری بی‌بنیاد می‌داند:

عاقلان گویند عاشق هر زمان ننگ آورد
مرد راه عشق را پروای ننگ و عار نیست
زاهد امردی موحّد شو که شرط کفر و دین
در طریق حق و باطل، سبحه و زنّار نیست
واعظا تا کی ز دوزخ می‌کنی تهدید ما
ز آنکه قهارش تو میدانی مگر غفّار نیست
عارفان مست خدا و زاهدان مست هوی
در همه روی زمین ای دل، کسی هشیار نیست

○

گو به واعظ نکند منع دل ما در عشق
ز آنکه وعظی که بود محض ریا، بی‌اثر است

○

سبحه زاهد که شد دام تزویر و ریا
عهده بر من کاین چنین سبحه، کم از زنّار نیست

جدال با اهل ظاهر و ریاکاران

مظفر در غزلیات خود، حافظوار به ظاهرپرستی و ریا می‌تازد و هنر عشق را جدا کردن عاشق از ظاهربینی و ریاکاری می‌داند، او بت خودپرستی را می‌شکند تابه خداپرستی دست یازد، صادق و باطن‌بین است و از دغلکاری و ظاهرپرستی بیزاری می‌جوید، بنابراین در شعر او «واعظ» و «زاهد» منکر عشق یا حرف دلشان را بر زبان نمی‌آورند و یا بر حقیقت پرده‌ای از تکلّف می‌پوشانند:

- برو ای شیخ و بشو دست ز تقوی و صلاح
اگرت دیده به معشوقه ما افتاده است
- چشم چو بر روی تو واعظ گشود
لب ز نصیحت بر عشاق بست
- نسبت بی‌هنری داد به عاشق زاهد
غافل از پیشه عشق است که یك سر هنر است
- زاهد اگر به کوی خرابات ره دهند
یابی که ذوق جام می خوشگوار چیست
- در ره عشق خطرهای عظیم است ای شیخ
گر به ما همسفری یا نه و ترك سرگیر
- زاهدا زهد ریائی تو سرد و خشك است
بده این هردو و جام می گرم و تر گیر
- زاهد شهر اگرش بیند روی
کند از زهد ریا استغفار

مسلمانی و اسلام‌گرائی مظفر

مظفر مسلمانی است که ژرفای اسلام را می‌شناسد و بدین دین سهل و سمح دل بسته است و آن را مایه نجات و رهائی بشر می‌داند و در شعر خود همه جا نگران اعتلاء و عظمت اسلام و مسلمین است، رنج مسلمانانِ دلش را می‌آزارد و با خاطرنشان ساختن عوامل عقب‌افتادگی و انحطاط مسلمانان، در آرزوی اعاده مجد و شکوه دیرین اسلام است:

وقت است که اولیای اسلام
کوشند پی بقای اسلام
بندند کمر به خدمت دین
دارند به پا لوای اسلام
هر چیز برای خود پسندند
دارند روا برای اسلام
جان بذل کنند و سر نپیچند
یك ذرّه ز خاك پای اسلام
صلح تو به کافران حربی
جنگ است به پیشوای اسلام...

او از مسلمانان می‌خواهد تا حقوق خود را بشناسند و رفتار و کرداری درخورشأن مسلمانی خویش داشته باشند و این کار جز به نیروی اتحاد و همدلی آنان میسّر نیست:

آوخ که شد از فشار کفّار
روز خوش مسلمین شب تار
مسلم نتوان که دید مسلم
گردیده اسیر چنگ کفّار

وقت است که مسلمین عالم
گردند به یکدگر زجان یار
آخر نه امام مسلمین گفت
قتل است به از سواری عار

○

طریق کفر رها کن بیا مسلمان باش
به زیر سایه اسلام و اهل ایمان باش

او می خواهد تمام اسلام مداران به کار دین سرگرم و اهل عمل و تقوا باشند و «درد دین» انگیزهٔ تمام فعالیتهای ایشان باشد:

سرگرم اگر نبود بـه دنیا فقیـه شهر
ما را نمی‌نمود بدینگونه سرد دین
نازم به زهد شیخ که از غایت تقی
هرگز به دامنش ننشسته است گرد دین
معلوم شد که صد یك دعوی عمل نداشت
با هر که باختیم به هرگوشه نرد دین
گر باغبان دولت و ملّت کنند سعی
ظاهر شود ز شاخه امّید ورد دین
بی‌دردی «مظفر» از این بیش تا به چند
کن جهد در طلب اگرت هست درد دین...

او در آرزوی دور شدن مسلمانان از طریق گمراهی است و می‌خواهد که رهبران مسلمانان صداقت و راستی و یك رنگی پیشه کنند و در برابر نمایندگان کفر به خاطر جاه و مال، ذلیل نباشند:

هر ملّتی که پی ببرد بر حقوق خویش
دیگر قدم نمی‌زنند اندر ره ضلال
اسلامیان شهنشه روی زمین شوند
گر پا نهند براثر مصطفی و آل
مسلم چرا برای نمایندگان کفر
خود را کند ذلیل به امید جاه و مال
نابود و نیست باد مسلمان فاسقی
کاتش به قیصریه زند بهر دستمال

مظفر و دین و وطن

مظفر در دوره‌ای زندگی می‌کند که تلقی تازه و شورانگیزی از «وطن» در ذهن مردم جای باز کرده است. او عاشق سرزمین و وطن خویش است و می‌اندیشد که وطن سرمایه بزرگ همه مردم این سرزمین ایزدی است و مسلمانان باید با عدل و داد و برادری، وطن را پاسداری کنند و آن را آزاد و آباد سازند. او همه جا «دین» و «وطن» را یك مفهوم گسترده دلبستگی می‌داند و از حبّ وطن به عنوان نشانه‌ای از ایمان یاد می‌کند:

حدیث حبّ وطن گر شنیده‌ای ای دوست
به دفع دشمن دین، جان نثار ایران باش

او چند قطعه وطنیهٔ مؤثر دارد که در ضمن همهٔ آنها، روشن بینانه عزّت ایران و اسلام را توأم می‌داند و کار و تلاش مسلمانان ایرانی راموجب سربلندی و عظمت ایران و اسلام می‌شناسد:

ای مسلمانان بـرای حفظ ناموس وطن
روزگار و روز کار است آن بیکاری گذشت
عزّت اسلام زیر برق شمشیر است و بس
هرکه این عزّت به دست آورد، از خواری گذشت
ای مظفر از خدا اصلاح ایران را طلب
ز آنکه بدبختی ما از هرچه پنداری گذشت

در یکی از قطعات وطنیه مظفر همه جا سخن از یگانگی وطن و دین است:

تا نبرد دشمن از کف تو وطن را
گوش کن ای دوست، پند پیر کهن را
دین و وطن هر دو دوستان قدیمند
دست زدامن مدار، دین و وطن را
جان و بدن را بعینه دین و وطن‌دان
کس نفروشد به مفت جان و بدن را
از پی دفع مخالف وطن و دین
راحت جان را فزای و زحمت تن را
مرد مجاهد برای دفع مخالف
دوزد و پوشد به جای جامه، کفن را
با چه زبان گویمت که حفظ وطن کن
چون نکنی هیچگونه درك سخن را
تا من و تو در میانه هست، وطن نیست
در ره حب‌الوطن بکش، تو و من را

او با اندوه بسیار می‌داند که سرنوشت وطن بازیچه دست قدرتهای سلطه‌گر آن روز جهان شده است و ملت به منزلهٔ گله‌ای مظلوم و بی‌شبان در میان خرس و کفتار گرفتار آمده است:

... چون حبّ وطن بود زایمان
فرموده چنین رسول مختار
گر دنیی و آخرت ببخشند
کاین هر دو بگیر و ملك بگذار
ما یوسف خود نمی‌فروشیم
تو سیم سیاه خود نگهدار
ایران که عزیز آسیا بود
گردیده به چشم دشمنان خوار
یکدم نشده هنوز آزاد
ترسم که شود زنو گرفتار
همسایه دمی نمی‌گذارد
کاین خانه برای خود کند کار
از یك طرفی تجاوز روس
وزیك طرف انگلیس مکّار
این گله بی‌شبان مظلوم
سرگشته میان خرس و کفتار...

مظفر، ایرانی شجاع و مسلمان را در دوران انقلاب مشروطیت تشویق می‌کند که در مقابل اجانب بایستد و با شجاعت و استقامت، استقلال و شرافت ملّی خویش را نگهبانی کند:

مرد وطن خواه بهر دفع اجانب
خوابگهش روز و شب به خانهٔ زین است
همچو مظفر زعیش قطع نظر کرد
هر که بدین دور انقلاب، قرین است

مشکلات و گرفتاریهای مردم ایران، دمی مظفر را رها نمی‌کند و او پیوسته در بند آزادی و رهائی هموطنان خویشتن است و به همین دلیل در دوران مشروطیت، به طرفداری از این نهضت مردمی برمی خیزد و هواداری از آن را توصیه می‌کند، ترك هوا و هوس را می خواهد و حبّ دین و وطن را در دل می‌پرورد:

خاك ایران همه گر پر شود از استبداد
دامن دولت مشروطه زکف نتوان داد
تیشه عدل به چنگ آر و بکن ریشه ظلم
اگرت هست امید ثمر از نخل مراد
حرف حق را بزن و بیم زتکفیر مکن
زآنکه بازار مکفّر زغرض گشت کساد
توبه باد ارندهی خانهٔ بدخواه وطن
او دهد ثروت و دین وطنت را بر باد
گویمت معنی حرّیت و آزادی چیست
بنده حق شو و از هر دو جهان باش آزاد
دفع اعدای وطن از سر اهل اسلام
بر مسلمانان واجب شد وکردند جهاد
مال و جان صرف ره حفظ وطن ساخته‌اند
این بنائی است که «ستّار» در این کار، نهاد

○

در دل ما هیچ حبّ دین و وطن نیست
غیر هوی و هوس حبیب نداریم

مظفر و آزادی

در شعر مظفر، «آزادی» دو مفهوم جدا از هم دارد، نخستین تعبیر که همان تعبیر قدما از آزادی به حساب می‌آید، نوعی آزادگی و وارستگی و ترك تعلقات دنیوی را اراده می‌کند که ملازم با شعر عرفانی و اندیشه‌هایی است که کرامت انسانی را در رهایی از قیود و تعلّقات جهان مادی می‌شناسد:

ـ زهر که جست مظفر طریق آزادی
جواب داد که من نیز خود گرفتارم
ـ عشقت از هر دو جهان فارغ و آزادم کرد
چونکه دانست من خسته، گرفتار توام

تعبیر دوم از آزادی، نتیجه تحولات و آگاهیهای اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و خاص دوران آزادی خواهی و عدالت‌جوئی مشروطیت است و طبعاً در شعر قدما بدین معنی مورد توجه قرار نداشته است:

گفتم که به مشروطه آزاد شود ملّت
مشروطه شد و ملّت، آزاد نخواهد شد

○

ایران که عزیز آسیا بود
گردیده به چشم دشمنان خوار
یکدم نشده هنوز آزاد
ترسم که شود زنو گرفتار

مظفر و اندیشه‌هایش درباب علل عقب افتادگیهای جامعه

برای شاعری دنیا دیده و رنج کشیده و دردشناس چون «مظفر» که طعم فقر و رنج و مسکنتهای اجتماعی را چشیده و درد جهل و عوارض ناشی از ساده‌لوحی را در جامعه شناخته است و عواقب ظلم ظالمان و خشونت استبدادگران و نفوذ عوامل خارجی را می‌داند و سلطه‌طلبی طبقات مرفّه داخلی را لمس کرده است، سخن گفتن از علل عقب ماندگیها و بیچارگیهای مردم مشکل نیست، او دردها را می‌داند، امّا طبیبی چاره‌گر را سراغ ندارد:

درد هزاران و یك طبیب نداریم
ما مگر از زندگی نصیب نداریم
زینت هر قوم علم و صنعت او شد
ما همه جهد آمدیم و زیب نداریم
حکمت ما بین که بهر دفع مجادل
در ره حق، واعظ و خطیب نداریم
هر که به نوعی فریبمان دهد و ما
کار بجز خوردن فریب نداریم
نکته همان بیت اول است «مظفر»
درد هزاران و یك طبیب نداریم

حق طلبی و عدالت خواهی

مظفر می‌داند که بسیاری از مفاسد اجتماعی ناشی از تضییع حقوق مردم و خود این امر نتیجه ضعف قانون و عدالت اجتماعی است. بنابراین همه جا حق طلب و عدالت جوست و پیروی از حق و عدالت را توصیه

می کند:
در راه حقیقت ای برادر
بی ترس و طمع چوشیر بگذر
با دشمن دین به عرصه جنگ
سرباز دلیر باش و بی ننگ
در راه خدا به استقامت
مردانه بزن دم از شجاعت
حق است که مایه نجات است
حق است که چشمه حیات است
بربند کمر به عدل و احسان
تا نام ترا بر بد انسان
عدل آیت محکم الهی است
عدل آینه جمال شاهی است
هر چیز به خویشتن پسندی
باید همه بر وطن پسندی
هر روز چو آفتاب خاور
کن کشور خویش را منوّر

مظفر معتقد است که «نور ترقی» از خرد و آگاهی بر می‌آید و تا خردجوئی و آگاهی به دلها راه پیدا نکنند، مشکلات جامعه گشوده نمی‌شود:

ـ ای مظفر کمر به خدمت دانایان بند
زآنکه دانش طلبان گوش به نادان نکنند

مظفر و مشروطیّت:

گفتیم که «مظفر» در هنگام وقوع انقلاب مشروطیت، درصف آزادی‌خواهان درآمد و در این دوران با آن روح مبارز و خیرخواه و آزاده ای که داشت، اشعار متنوع و فراوانی در ستایش مشروطیت سرود، اما تحلیل این اشعار نشان می‌دهد که علی‌رغم همه خوش بینیهای اولیه، توقعات او و مردم ایران از مشروطیت برآورده نشده است و به قول مظفر:

گفتم که به مشروطه آزاد شود ملّت
مشروطه شد و ملّت آزاد نخواهد شد

بدین ترتیب «مشروطیت» در شعر مظفر دو نوع انعکاس برجا می نهد، شیفتگی نخستین و آرزوهای دور و درازی که در امثال این قطعه منعکس شده است:

خاك ایران همه گر پر شود از استبداد
دامن دولت مشروطه زکف نتوان داد
تیشه عدل به چنگ آر و بکن ریشه ظلم
اگرت هست امید ثمر از نخل مراد
مال و جان صرف ره حفظ وطن ساخته‌اند
این بنایی است که «ستار» در این کار نهاد
بنده همّت سردار و سپهدار شدیم
که برآوردند از باغ وطن بیخ فساد
از سرما ضعفا دفع اجانب کردند
شاد باشند که شد صاحب دین زایشان شاد
مستبد روز و شب این شعر مناسب خواند
«طبل پنهان چه زنم طشت من از بام افتاد...»
چونکه قانون بود امروز به ایران جاری
ای جفاکش مکن از دست ستمگر فریاد
رکن مشروطه به تحقیق وکیل است و وکیل
زآنکه بی علم نشد هیچ خرابی آباد

او به دلیل همین دلبستگی به مشروطیت است که «مظفرالدین شاه» صادر کننده فرمان مشروطیت را می‌ستاید و حتی تخلص خود را نیز به احترام او برمی گزیند زیرا معتقد است که:

نیّت شاه مظفر چوبه عدل است و به داد
هیچکس را به جهان ظلم تقاضا نشود

مظفر به مجلس امید فراوان می بندد و مجلسیان را می ستاید و از آنان می‌خواهد تا کمر به خدمت مردم

ای مجلس نامدار ایران
بر دست شماست کار ایران
ملت به کف شما نهادند
سر رشته اختیار ایران
گفتند شما کبار قومید
فریاد رس صغار ایران
بندید کمر به نظم کشور
کوبید سر شرار ایران
بالجمله اگر کسی نباشد
امروز نگاهدار ایران
با گریه و زاری و تضرع
نالم بر کردگار ایران...

امّا دیری نمی‌پاید که امیدهای او به مشروطیت به نومیدی تبدیل می‌شود و شاعر لب شکوه می گشاید که:

افسوس که به نشد بتر شد
بی نظمی ملك بیشتر شد
هر فتنه به هر دیار برخاست
از مردم پوچ بی هنر شد
شیراز که بود شهرآباد
بی‌زلزله زیر او زبر شد

و نومیدوار ابراز عقیده می کند که:

امر مشروطه بدین گونه که می‌آید پیش
مستبد ماند و آن چیز که گویند کشاد

و باز از مشروطه بی‌مجلس و سنا می نالد که:

از بعد قبول التیماتوم
کو قوّت و قدرت تکلم
حرفی دو سه بود بر زبانها
آنهم زدهان خلق شد گم
مشروطه بی‌سنا و مجلس
شد باعث اینهمه تزاحم
گوئی که شد آسمان اسلام
بی کوکب و مهر و ماه و انجم
رندان پس از انفصال مجلس
کردند به زیر لب تبسّم
جا دارد اگر وطن‌فروشان
جویند به دیگران، تقدّم

مظفر در قطعهٔ «دفع ستم» چنان می نماید که کاملاً از رفتار زمامداران و مجلس نشینان سرخورده و نومید است زیرا می بیند که باردیگر بساط اشرافیت مضمحل رونق کهن را بازیافته و تعظیم ارباب زر و زور حسب‌المعمول رواج یافته است:

ای کمر بستگان به دفع ستم
اول آن به که خود ستم نکنید
چون شما لاف مردمی زده‌اید
قد نامردمی علم نکنید
دشمنان را به خانه ره ندهید
شهد در کام دوست سم نکنید
وطن خویش را خراب چنین
بهر آبادی شکم نکنید
بی شادی چند روزهٔ خویش
ملتی را اسیر غم نکنید
عوض آه و ناله مظلوم
گوش آواز زیر وبم نکنید
چون شما زادگان جمشیدید
قصد تخریب ملك جم نکنید
وضع قانون همه مساوات است
در مجازات بیش و کم نکنید
راستی در برابر اشراف
بهر تعظیم پشت خم نکنید

درد عمیق، و تأسّف بسیار مظفر از آن است که با وقوع مشروطیت، بیماری و فقر ریشه کن نشده است و ظلم و ستم و بیعدالتی همچنان ادامه دارد:

یارم شده مبتلای نوبه
هر روز خورد دوای نوبه
تنها نه نگار من که خلقی است
سرگشته و مبتلای نوبه
حال دل هر که را که پرسم
افغان کند از جفای نوبه

○

بیچارگان زخانه برون سر نمی‌کنند
این قوم گشته‌اند مگر شرمسار برف
هر کس که نیستش به جهان خانمان چو من
باید کشد زچار سوی خود حصار برف
خاکستری نیافت که بر سر کند گدا
زآن روز گشته است چو من خاکسار برف

و شاید به همین جهات است که ناگاه در قطعه‌ای آن مشروطیت خواه انقلابی و پرحرارت و التهاب، دم از جمهوری خواهی می‌زند:

نپسندید به خود محنت رنجوری را
بپذیرید به جان راحت جمهوری را
عدل سر زد زافق زندگی از سر گیرید
واگذارید به ظالم شب دیجوری را

معنی و لفظ در شعر مظفر

مظفر به قول خودش، شاعری معنی گراست، زیرا می‌داند که دورهٔ الفاظ و توجه به آنها سپری شده و اینك نوبت معنی است:

گذشت دوره الفاظ و نوبت معنی است
مظفر از در معنی درآ، سخندان باش

آنچه برای مظفر اهمیت دارد بیان مافی‌ضمیر و افکار متنوع و مختلفی است که او را به خود مشغول می‌دارد و اگرچه معمولاً می کوشد تا حدّ معنی و لفظ را توأماً نگهدارد امّا آنجا که باید جانب یکی را رها کند، مسلماً لفظ را وامی گذارد و معنی را انتخاب می کند. حوزه معانی شعری نیز در دیوان او وسیع است و از هر دست معنایی در شعر او فراوان است: از عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها گرفته تا مدح و قدح و رثا و پند و اندرز و بهاریه و دیگر انواع معانی (که در مورد آنها اشاراتی مفصّل داشتیم) امّا نکتهٔ جالب در قالبهای شعر او، آن است که مظفر را دلبستگی با غزل بیش از قالبهای دیگر است و بدون آنکه در قالب غزل دگرگونی ایجاد کند، گاهی نیز می کوشد تا همانند دیگر معاصرانش، غزل را سیاسی کند و از آن در جهت بیان مقاصد اجتماعی خود سود برد. بعلاوه، همانطور که در غزل زیر ملاحظه خواهید فرمود ابایی از آوردن الفاظ عوامانه وحتی مبتذل دراین نوع خاص از غزل ندارد:

عقل دیوانه شد از احمقی ذاتی ما
مهره گردان فلك، مات شد از ماتی ما
ارتقا بین که همان حیدری و نعمتی است
اعتدالی شماها و دموکراتی ما

گر خطا سر زند از حاکم ملی غم نیست
نیست مسؤول به قانون شما، خاطی ما
سر به سر صرف نفاقیم و به هم می‌گوئیم
یک منافق نتواند که شود قاطی ما
غرض داخلی و دشمنی خارجیان
داد بر باد فنا، شهری و ایلاتی ما
چاره‌ای نیست مگر داخل حزبی بشویم
که شود فیصله این دزدی و الواطی ما
حال امروز چنین است که می‌بینی فاش
تا چه آید به سر از مفسدهٔ آتی ما

حتی بعضی از غزلهای عاشقانه او رنگی از اصطلاحات سیاسی و فضای اجتماعی روزگار وی دارد:

دلبرا مشروطه خواهی، ترک استبداد کن
کشوری کز جور ویران کرده‌ای آباد کن
یادم از قانون و حریت بزن در انجمن
یا اسیران را زدست ترکمان آزاد کن
داد وبیداد رعایا روز و شب از بهر چیست؟
بهر این باشد که ای سلطان خوبان داد کن
مصحف روی تو ایمان، ظلمت سوی تو کفر
کفر را از روی دین بردار و ما را شاد کن

و در روزگاری که مذهب مختار بسیاری از ریاکاران، فریب و نان به نرخ روز خوردن است، مظفرنیز به طنز خود را در میان آن گروه جا می‌زند و می‌سراید:

بهر فتح باب آن دلدار، بابی می‌شوم
بین مردم بهر وصلش انقلابی می‌شوم
گر بفرماید که خورشید رخم را سجده کن
می‌کنم، متهم به عالم آفتابی می‌شوم

بدین ترتیب تعدادی از غزلیات مظفر مستقیم یا غیرمستقیم بار واژگان سیاسی را بر دوش می‌کشد. مثلاً در غزلی به مطلع:

در بر سیم بران هر که ندارد زر سرخ
گو بسازد به رخ زرد و دو چشم تر سرخ

می‌سراید:

از جفاهای رقیب ای شه خوبان مپسند
که کشم رخت به زیر علم «لشکر سرخ»

یا در غزلی به مطلع:

دل عالمی ربودی و دلی به جا نباشد
به میان خوبرویان چو تو دلربا نباشد

می‌گوید:

شه ما چو شاه شطرنج زبیم لات و ماتی
همه خانه‌ها کند سیر و به یاد ما نباشد

و در غزلی به مطلع:

صید توام قید آب و دانه ندارم
جز خم دام تو آشیانه ندارم

می‌سراید:

هر که در این دور انقلاب قرین شد
گفت سر عمر جاودانه ندارم
می به مظفر نداد ساقی و دانست
طاقت هشتاد تازیانه ندارم

مظفر در بسیاری از غزلهای خود به شاعران دیگر نظر دارد و مخصوصاً به اقتفای از غزلیات سعدی و حافظ، علاقه فراوانی نشان می‌دهد اما معمولاً وقتی تعبیری را از کسی می‌گیرد، سعی می‌کند تا نام او را در ضمن غزل ذکر کند و این امر را نوعی امانت داری می‌شمارد:

مولوی:
ـ خوش سراید مولوی در مثنوی
«تا توانی پا منه اندر فراق»

سعدی:
ـ نظری به حال زارم بکن از چه گفت سعدی
«نکنی که چشم مستت زخمار برنباشد»

حافظ:
ـ پاسخ این غزل خواجه، مظفر کنی
«گرچه خوب است و لیکن قدری بهتر از این»

سنائی:
ـ زمن بپذیر عذر آن سان که پذیرفتند دانایان
از آن کان شعر نیکو گفت و عذرش گشت پا برجا:
«واگرنه جرعه‌ای خوردم مگیر از من که بد کردم
بیابان بود و تابستان و آب سرد و استسقا»

سلمان ساوجی:
شعری از سلمان ساووجی به یاد آمد مرا
بهر وصف بزم عیشت ای جناب مستطاب
مجلس عیش ترا ناهید می‌گوید سرود
خیمه قدرترا خورشید می‌تابد طناب

خاقانی و سلمان:
از این قبیل بود در کتاب خاقانی
یکی قصیده، قسم‌نامه‌ای بدین هنجار
اگر قصیدهٔ سلمان ساوجی است که نیز
بدین و تیره سروده چو لولوی شهوار

اما در پیروی از بزرگان شعر همچنانکه اشاره رفت نخست به سعدی و پس از وی به حافظ علاقه نشان می‌دهد. در زیر چند نمونه از غزلیات او را که به پیروی از سعدی ساخته شده ملاحظه می‌فرمائید:

سعدی:
دوست می‌دارم من این نالیدن دلسوز را
تا به هر نوعی که باشد بگذرانم روز را

مظفر:
هر که در شب بیند آن خورشید روز افروز را
می نخواهد دید تا روز قیامت روز را

سعدی:
گر صبر دل از تو هست و گر نیست
هم صبر که چاره‌ای دگر نیست

مظفر:
آن را که زعاشقی خبر نیست
از حاصل عمر، بهره‌ور نیست

سعدی:
اتفاقم به سر کوی کسی افتاده است
که در آن کوی چو من کشته بسی افتاده است

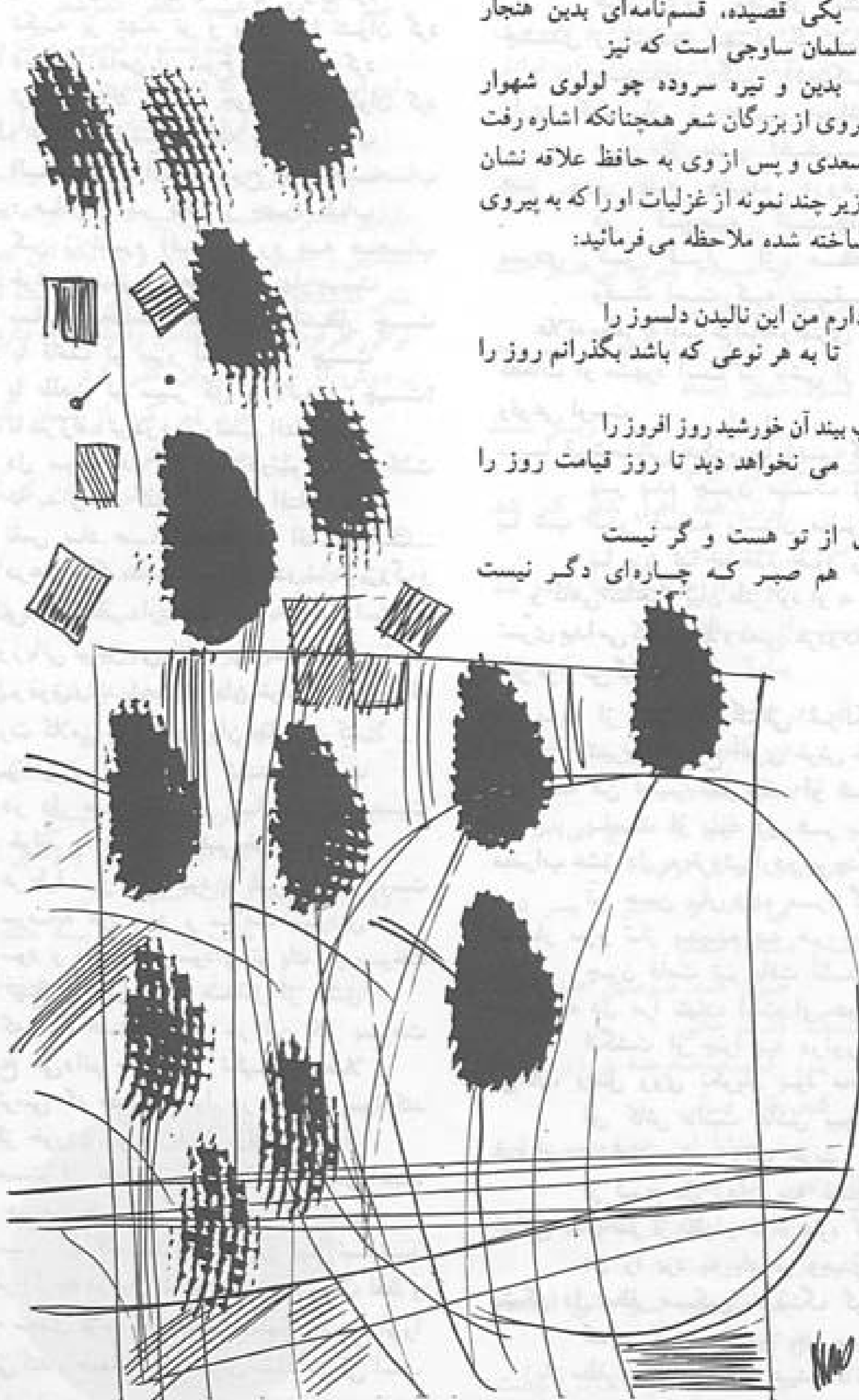
مظفر:
تا به زلفت گذر باد صبا افتاده است
نفس باد صبا، نافه‌گشا افتاده است

سعدی:
ای که گفتی هیچ مشکل چون فراق یار نیست
گر امید وصل باشد همچنان دشوار نیست

مظفر:
راستی چون قامت او سرو در گلزار نیست
سرو را اینگونه رعنائی واین رفتار نیست

مظفر:
هر که را کالای عشقت ای صنم دربار نیست
درمیان عشقبازان تو او را یار نیست

سعدی:
بخت جوان دارد آنکه با تو قرین است
پیر نگردد که در بهشت برین است



مظفر:
هر که بر آن آستانه خاك‌نشین است
ملك جهانش تمام، زیر نگین است

سعدی:
پای سرو بوستانی در گل است
سرو ما را پای معنی در دل است

مظفر:
هر که را لطف الهی شامل است
شاهد تن در بزم و کامش حاصل است

و اینك چند غزل را که به اقتفای لسان‌الغیب شیرازی سروده است:

حافظ: رونق عهد شباب است اگر بستان را
می‌رسد مژده گل بلبل خوش الحان را
مظفر: ای صبا گر به من آری خبر جانان را
ار سر شوق به پای تو فشانم جان را
حافظ: ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما
ابروی خوبی از چاه زنخدان شما
مظفر: ار سر مردان عالم گوی چوگان شما
گردن گردنکشان در حکم فرمان شما
حافظ: دست در حلقه آن زلف دوتا نتوان کرد
تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد
مظفر: دست از دامن آن شوخ رها نتوان کرد
ترك آن ترك به صد جور و جفا نتوان کرد
حافظ: می‌دهد صبح و کله بست سحاب
الصبوح الصبوح یا اصحاب
مظفر: ماه من بر فکن ز چهره نقاب
کن ز شرم آفتاب رو به حجاب
حافظ: خوشتر زعیش وصحبت باغ وبهار چیست
ساقی کجاست گو سبب انتظار چیست
مظفر: با قامت تو سرو لب جویبار چیست
با طلعت تو سیر گل و لاله‌زار چیست؟
حافظ: تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده است
دل سودا زده از غصه دونیم افتاده است
مظفر: تا به زلفت گذر باد صبا افتاده‌است
نفس باد صبا نافه‌گشا افتاده است...

اما درعین آنکه مظفر به شعر این دو شاعر بزرگ و شاعرانی دیگر نظر دارد اما عملاً به نوعی استقلال ذهنی و زبانی توفیق می‌یابد که برآیندی از تربیت آن بزرگان و ذوق و اندیشه‌های زمان خود شاعر است که به صورت کلامی مستقل و روان جلوه می کند:

تیر تو آن دم که رها شد ز شست
در دل ما آمد و تا پر نشست
زاهدم خواند به مسجد راهبم خواند به دیر
هر طرف رو آورم نبود به غیر از روی دوست
عقل سرمایه من بود و سلامت سودش
سود و سرمایه به سودای تو یك بار بسوخت
بردار تیغ و مکن منع مظفر از عشق
که همه هستی او بر سر این کار بسوخت
ای شیخ می‌دانم چرا ساغر نگیری برملا
ترسی که فصل بد ترا، در انجمن رسوا کند
شیخ کز خوردن می توبه به رندان می‌داد
مست از عشق تو در خانه خمار افتاد
اگرت چو ماه خوانم وگرت چو سرو گویم
سر آن کله ندارد براین قبا نباشد

مظفر اگرچه در بیان شاعرانه خود از حیث لفظ و معنی به سعدی توجه دارد و شیوهٔ سهل و ممتنع او را دنبال می کند و طبعاً پیرو شاعران سبك عراقی است اما گروش او به نوعی شعر وقوعی از نوع «سوخت» یادآور درونمایه‌های برخی از شاعران سبك هندی نیز هست:

در عشق تو کس نیست گرفتارتر از من
تا چند بپوشی رخ همچون قمر از من
قدم ز فراقت چو کمانی شد و چون تیر
ای ترك خطا پیشه نکردی گذر از من
با آنکه دلم نیست دمی بیخبر از تو
سنگین دل تو هیچ ندارد خبر از من
تا در سر زلف تو دلم گشته گرفتار
خوی تو پذیرفته و پیچیده سر از من
عشق تو چنان آتشی اندر دلم افروخت
کاندر عوض دود برآمد شرر از من
تا بال چو مرغان به هوایت نگشایم
کندند رقیبان دغا، بال و پر از من
جز اشك چو سیم و رخ چو زر به ره عشق
امروز مظفر مطلب سیم و زر از من

یا این غزل:

از عشق تو زار زار گریم
چون ابر به نوبهار گریم
یاران به شب فراق نالند
من روز وصال یار گریم
چندی ز غمت نهان گرستم
چندی دگر آشکار گریم
زاری کسان ز جبر باشد
من از سر اختیار گریم
هر روز به وعدهٔ دروغت
در کوچه انتظار گریم
بردی تو قرار از مظفر
وقت است که بیقرار گریم

علاقه مظفر به ادب عوامانه و طنزی که در برخی از قطعات او مشهود است نیز ناشی از همین روحیه وقوعی اوست.

...یا قرشمالی مکن، یا زیر کار
پر بده چون سنگ زیر آسیو
یا شب اندر خانه رندان مخواب
یا بزن تا صبحدم خود را به خو...

و گاهی ساختار بیان طنزآلود او به حوزهٔ الفاظ، تسرّی پیدا می کند و لفظ و معنی، هردو دقیقاً در خدمت طنز قرار می گیرند:

دل برده از کفم به نگاهی غزالکی
شیرین و شوخ آهوی خوش خط و خالکی
تنها نه من اسیر سر زلف او شدم
پابست او بود دل هر با کمالکی
مضراب عشق دل به خروش آردم چو چنگ
تا حسن یار داده مرا گوشمالکی
بسیار سرو ناز بدیدم به هر چمن
چون قامت تو یافت نشد نونهالکی
دستی به دل مرا ننهاده است ای عجب
انگشت او چرا به درآورده سالکی
بی‌مال، وصل روی نکویان بود محال
ای کاش داشت عاشق بیچاره، مالکی
غمهای عاشقان رخ و زلف خویش را
از لوح دل زدای به غنج و دلالکی
خواهی نهان شو از نظر و خواه جلوه کن
دل را بود به یاد تو وجدی و حالکی
مشکن دل مظفر مسکین به سنگ کین
کاین کوزه را به بحر بود اتصالکی

زبان مظفر در طنز گاهی به عبید زاکانی و کارهای او شباهت می یابد:

بپشت ای مخبر همایون فال
حزب ما گشته زار و حیرانا
مگسانیم و رفته‌ایم به باد
آصفی کن ایا سلیمانا
ما شکایت نموده‌ایم به ری
ز انتخابات شهر زرقانا
حالیا جملگی ز کردهٔ خود
گشته شرمنده و پشیمانا
مست بودم اگر گهی خوردم
گه فراوان خورند مستانا

و گاهی، این طنز، به شیوه ای دیگر رخ می نماید:

- دید تا چشم سیه‌مست تو را
زاهد اندر رمضان توبه شکست
- کرده عهدی که کند عهد به ما و شکند
نقض پیمان بود ار نشکند او پیمان را
- تلخی سرود از آن لب شیرین به مصلحت
دلشاد شد رقیب و برآمد مراد ما
- به شیخ مسأله عشق مشتبه شده بود
چو دید روی ترا گفت اشتباهی نیست

درحوزه الفاظ نیز گاهی ابتکارات خاصی دارد که هم روحیه گروهی از مردم را در عربی دانی می نماید و هم طنز مورد نظر خود را القاء می کند.

در همه عالم چو تو زیبا نگار
انحصر ینحصر انحصار
کرده دلم از همه خوبان ترا
اختیر یختیر اختیار
عشق من و حسن تو اندر جهان
اشتهر یشتهر اشتهار
ما وگدائی سر کوی تو
افتقر یفتقر افتقار
ای از شکن زلف تو در قلب من
انکسر ینکسر انکسار
طبع من از دست رقیبان تو
انضجر ینضجر انضجار!
باشدم از عشق جمالت مدام
افتخر یفتخر افتخار
سر غم عشق تو باید زخلق
استتر یستتر استتار
قصه عشق است مظفر دراز
اختصر یختصر اختصار

تنها عربی دانی نیست که بهانه‌ای برای طنزپردازی مظفر ایجاد می کند. الفاظ فرنگی متداول در روزگار وی نیز همین خاصیت را دارند مخصوصاً که بسیاری از معاصران وی به کار بردن الفاظ فرنگی را نوعی نوآوریْ تلقی می کنند:

- مردانگیت این بس کز جامه مسکینان
هر روز به «فرمی شیك» نو پیرهنی داری
- «راپرت» عشق ما که بر شیخ شهر برد
کاین گونه بسته سخت کمر بر عناد ما
- ساقی بریز باده مرا از سبوبه پارج
نبود اگر کباب قناعت کنم به قارچ
می آر ساقیا بده دستم به ماه «می»
زآن بیشتر که پا بنهم من به ماه «مارچ»
- امروز چه شوخ و تنگ و شیك آمده‌ای
در کشور جان به «انتریك» آمده‌ای
بردی دل و دین به اشتراك رخ و زلف
گویا به مرا «بلشویك» آمده‌ای!

گاهی نیز توصیف صحنه‌هایی خاص، تمام مقاصد معترضانهٔ مظفر را نشان می‌دهد:

رمضان است و مسجد تو نارس
بی‌غرض رشک هند بازار است
صفّه و صحن و منبر و محراب
پر زدام و درم و دینار است
می‌نیابد مگر در آن مسجد
هرچه را هر کسی خریدار است
سبحه اهل حیله و تزویر
به یقین دارم آنکه زنّار است
یک طرف‌های و هوی درویشان
به نوا همچو خرس کهسار است
هر کسی همچو من بود ساده
گذرش در کنار دیوار است
همچو ناظر به دیده منظور
چشم اهل بخور بسیار است
ناوک ناز حاج میرآقا
خود بهائی به جان طلبکار است
رونق دین و دل برد رونق
کز لبش سقز و بوسه ایثار است
همه اجناس اندر آن انبار
بهر اهلش فزون خریدار است
بار الها جزای خیر فرست
آنکه بانی اینهمه کار است

مظفر اگرچه گاهی جملات عربی یا آیات و احادیث و حتی ملمّعاتی را نیز در شعر خود به کار می‌برد، امّا هرگز قصد او خودنمایی و افادهٔ فضل نیست و بر عکس به حدّی از این نوع کلام ساده و روان استفاده می کند که انسان متوجه عربی گویی وی نمی شود:

ـ شد در دل بسته مظفر بخوان
نصر من‌الله و فتح قریب
ـ بر در میکده، چو حافظ گوی
افتح یا مفتح الابواب
ـ ذکر عیش با صوابت چون بگنجد در بیان
پس مظفر ختم کن الله اعلم بالصواب
ـ هر که دید این بزم عیش و سور را بی‌اختیار
گفت از روی تعجب «انه شیء عجاب»
ـ ترک جان کن اگر اندر طلب جانانی
بر تو تا «لا» تسوی کشف «هوالله»نشود
ـ لافتی الا علی در شأن او
همچنین «لاسیف الا ذوالفقار»

فارس و شیراز در شعر مظفر

اگرچه مظفر همانند بسیاری دیگر از شاعران ما به وقایع محلی و اتفاقاتی که در شهر و دیار وی می افتد چندان عنایتی مبذول نمی‌دارد اما گهگاه انعکاس وضع مردم فارس و شیراز در شعر او به چشم می خورد؛

فارس ویرانه شد از غارت ایلات و عرب
نیست ارباورت از لار بکن استشهاد

او در ضمن قطعه‌ای وضع فارس و مردم آن را چنین باز می گوید:

از فارس کسی خبر ندارد
یا ناله ما اثر ندارد
یا آتش کینه اوفتاده است
در بیشه که خشک وتر ندارد
یا با همه دعوی بزرگان
این خانه بزرگتر ندارد
یا حفظ جنوب و قلع اشرار
کاری است که پا و سر ندارد
یا رفع بهانه اجانب
از بهر وطن ثمر ندارد
یا سد ثغور ملک اسلام
نخلی است که بار و بر ندارد
یا ناله زار مردم فارس
در پارلمان گذر ندارد
یا نیست جنوب جزو ایران
کش پارلمان نظر ندارد
یا حرف وکیل را شنیدن
جز زحمت و دردسر ندارد
یا آنکه بود مدار هر کار
خود کار به خیر و شر ندارد
یا کار خودش بود فراوان
کاری به کس دگر ندارد
دلسوز کسی به حال کس نیست
جز صاحب امر دادرس نیست

و در همین ترجیع‌بند که نومیدی از بیت بیت آن می‌تراود به وضع مردم شیراز می‌پردازد و تصویری کامل از وضع به هم ریخته و برآشفته شیراز را در اواخر عهد قاجار به دست می‌دهد:

افسوس که به نشد بترشد
بی نظمی ملک بیشتر شد
هر فتنه که هر دیار برخاست
از مردم پوچ بی‌هنر شد
سر زد چو درخت فتنه در فارس
بر شاخ و شکوفه و ثمر شد
شیراز که بود شهر آباد
بی‌زلزله زیر و زبر شد
از توپ و تفنگ ترک و اعراب
گوش همه اهل شهر کر شد
در عرض سه ماه، هر شب و روز
خواب از همه چشمها به در شد
این ملت بینوای مظلوم
پامال فشار گاو و خر شد
هر تیر که از دو جانب آمد
در کوچه نصیب رهگذر شد
بس زن که به شام بیوه گردید
بس طفل که صبح بی‌پدر شد
بس مادر و بس پدر که از توپ
بی‌خانه و دختر و پسر شد
گردید مباح مال مسلم
خون همه مومنین هدر شد
چندان که فشنگ گشت خالی
پر، کیسهٔ خارجه ز زر شد
نی نی غلطم که خان مافی
سرمنشأ این همه ضرر شد
جر بهر لحاف نصر دین بود
بردند تمام و قطع جر شد
یارب که اگر در این ولایت
بلوا نشود تو دانی ارشد
دلسوز کسی به حال کس نیست
جز صاحب امر دادرس نیست

و بالاخره، مظفر علی رغم پست و فرازهای شعرش، به ارزش شعر و سخن خویش واقف است و گاهی در عین گله از کساد بازار شعر، همچون دیگر شاعران، زبان به ستایش شعر خویش می گشاید اما هرگز جانب تواضع و فروتنی را از دست نمی نهد:

ـ من که در قاف سخن، لاف به سیمرغ زنم
پیش ارباب هنر، بال شکسته مگسم
ـ ارمغان اهل سخن را چون نشاید جز سخن
هان من از طبع روان، شعر ارمغان آورده‌ام
ـ کند از هنر مظفر بر خلق فخر و غافل
که در این زمانه عیبی بتر از هنر نباشد
ـ بلبل نغمه‌سرای گل آن رویم و لیک
چه کنم ز این قفسم نیست محال پرواز
ـ ای مظفر سخن از شعر مگو هیچ که شعر
گشته منسوخ به هر شهر خصوصا شیراز
ـ متاع لهو را بازار گرم است
ادب را هیچ بازاری ندیدم!
ـ سخن عشق را چو مقطع نیست
سر به سر مطلع است دیوانم
ـ منم که ملهم غیبم، مظفر اندرشعر
چه حاجت است به قاموس و کنز و فرهنگم
ـ این است آن قصیده که هان خوانده چون شود
فرش چو آفتاب برد اعتبار برف....

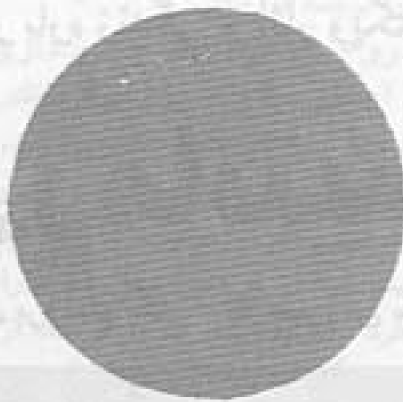
قدرت مظفر در ساخت تشبیهات و استعارات دلپذیر شاعرانه سبب می شود تا او به ارائه تصاویری دلنشین و طبیعی توفیق یابد و با آنکه این تصاویر در شعر گذشتگان هم فراوان به کار برده شده است اما نوعی طراوت و تأثیر خاص را به همراه دارد.

ـ دوش از برم آن جوان گذر کرد
چون تیر که از کمان گذر کرد
من خود به دو چشم خویش دیدم
کز قالب من روان گذر کرد

○

ـ تا تبسم نکند حل نشود
به جهان مساله جوهر فرد
ـ ما گدایان در پیر مغانیم و برند
پادشاهان جهان رشک به سلطانی ما
ـ گر خشم کنی و تلخ گویی
تلخ تو مرا کم از شکر نیست
ـ ای مظفر مکن نصیحت شیخ
که بود بی‌اثر چونقش بر آب
ـ روی تو اقلیم فرنگ است و خال
هندوی افتاده به ملک غریب

روانش شاد و با فرشتگان و پاکان همنشین باد.





سالشمار زندگی

۱۸۰۲ـ تولد ویکتور ـ ماری هوگو، در ۲۶ فوریه، در بزانسون. پدرش یك افسر است. بناپارت، کنسول اول، در استرلیتز به پیروزی نایل می شود.

۱۸۲۲ـ از هنگام بازگشت سلطنت (۱۸۱۵)، هوگو سلطنت‌طلب و کاتولیك شده است. در بیست سالگی با دوست دوران کودکیش، آدل فوشه، ازدواج می کند و نخستین مجموعهٔ شعر خود را تحت عنوان قصاید و اشعار گوناگون منتشر می کند.

۱۸۳۰ـ انقلاب ژوییه: لویی فیلیپ به سلطنت می رسد. هوگو پدر چهار فرزند است: لئوپولدین، شارل، فرانسوا ـ ویکتور و آدل، همسرش دلباختهٔ سنت بوو ـ دوست خانوادگی ـ می شود.

۱۸۳۳ـ هوگو عمدتاً در زمینهٔ تئاتر کار می کند: هشت نمایشنامه در عرض پانزده سال. آغاز دلدادگی او به ژولیت دروئه. ویکتور و ژولیت هر سال با هم سفر می کنند.

۱۸۴۳ـ لئوپولدین و شارل واکری در ویلکیه غرق می شوند. نمایش بورگراو در ۴ سپتامبر با شکست مواجه می شود. نخستین روایت بینوایان.

۱۸۵۱ـ پس از حمایت از نامزدی لویی ناپلئون بناپارت برای ریاست جمهوری، هوگو به مخالفان دست چپی می پیوندد. دوم دسامبر: کودتا و برقراری حکومت استبدادی. هوگو در تبعیدگاه خود هجونامه‌ای شدیداللحن می نویسد.

۱۸۸۱ـ ۸۰۰/۰۰۰ نفر هشتاد سالگی شاعر نمایندهٔ مجلس اعیان را جشن می گیرند. خیابان ایلو به خیابان ویکتور هوگو تبدیل می شود.

ژولیت دروئه در ۱۸۸۳ می‌میرد.

۱۸۸۵ـ هوگو در ۲۲ مه چشم از جهان فرو می بندد. از برگزاری هرگونه مراسم مذهبی امتناع و تقاضا کرده است که جسدش را در نعش‌کش فقرا حمل کنند.

ابتدا زیر طاق نصرت پیروزی و سپس در پانتئون مراسم تشییع جنازهٔ او باشکوه تمام برگزار می گردد. جمهوری سوم از هوگو به عنوان مظهر میهن، آزادی و مردم تجلیل بس شایانی به عمل می آورد.

پرتو روشنی بخش قرن

○ چه مردی! یك زندگی عشقی خارق‌العاده؛ عروج سیاسی چشمگیر؛ آثار ادبی معظم: از تغزل، تا بیان عمیقترین حالات درونی و از رمانتیسم تا حماسه.

● در بارهٔ زندگی و آثار ویکتور هوگو

از رمانتیسم تا حماسه

○ آنّ برونسویك ● سیروس سعیدی

اگر هوگو در پنجاه سالگی هم می‌مرد ـ موسه، نروال، بودلر و رمبو به چنین سنی نرسیدند ـ باز بی شك مقامی والا در ردیف لامارتین می‌یافت.

تبعید هوگو در فردای کودتای «ناپلئون صغیر» ـ تبعیدی که او، در سن ۱۹ سالگی، آن را با افتخار پذیرا شد ـ این شاعر مشهور، عضو مجلس اعیان و فرهنگستان ادب را به عالی‌مقامترین تبعیدیان، پیام‌آور جمهوری و وجدان قرن تبدیل خواهد کرد.

کودکی ویکتور لاغراندام که در دوم فوریهٔ ۱۸۰۲ در بزانسون چشم به جهان خواهد گشود، به امروزی‌ترین معنای کلمه در آزادی کامل سپری خواهد شد. پدر و مادر او، لئوپولد و سوفی (تربوشه)، به دلیل عدم تفاهمی چاره‌ناپذیر همیشه فرسنگها دور از یکدیگر خواهند زیست. ویکتور کوچك گاه نزد پدر که با افتخارات فراوان در جوار ژوزف بناپارت در ارتش امپراطوری خدمت می کند و گاه نزد مادر خود که همراه دلداده اش، ویکتور لاهوری، پدرخواندهٔ ویکتور، علیه ناپلئون دسیسه می‌چینند، به سر می‌برد. ویکتور، به لطف مأموریتهای نظامی پدرش، در کرس، ایتالیا و اسپانیا اقامت می‌کند. تا ۱۳ سالگی به نحو معجزه‌آسایی از هر نوع تبعیدگاه آموزشی می گریزد.

با این وجود، از همان ۸ سالگی آثار **تاسیت** را می‌خواند و در ده سالگی روسو و ولتر را کشف می‌کند. مادر، پدرخوانده و یك کشیش از سلك روحانیّت به درآمده مسئولیت آموزش او را به عهده دارند. بقیه چیزها را هم برادران بزرگتر او، آبل و اوژن، و دخترك همسایه‌شان، آدل فوشه، به او یاد می‌دهند.

پیشوای رمانتیسم

پس از شکست واترلو، وضع خانواده ناگهان رو به وخامت می‌نهد. شکست ناپلئون موجب می‌شود که ژنرال لئوپولد هوگو نیمی از حقوق ماهانهٔ خود را از دست بدهد. والدینش در شرف جدایی از یکدیگرند و دوران وفور نعمت به سر آمده است. سوفی با شور و حرارت فراوان از بازگشت سلطنت استقبال می کند. ویکتور و اوژن در مدرسهٔ شبانه‌روزی شکوه می کنند. هوگو بعد از آنکه فرهنگستان فرانسه از شعری که او در ۳۳۴ مصراع سروده و مخفیانه به آنجا فرستاده بود تجلیل می کند، ناگهان در سن ۱۴ سالگی به چهرهٔ معروف مدرسه تبدیل می‌شود. در دفتر خاطراتش می نویسد: **«یا باید شاتوبریان بشوم یا هیچ».**

برادران هوگو، پس از اخذ دیپلم متوسطه، یك نشریهٔ ادواری کاتولیك و هوادار سلطنت به نام **محافظه کار ادبی**[۱] منتشر می کنند. مادرشان ناگهان در ۱۸۲۱ درمی گذرد. هوگوی جهان سال بعد با عشق دورهٔ جوانیش، آدل فوشه، در کلیسا ازدواج می کند.

در ۲۸ سالگی چهارفرزند به نامهای لئوپولدین، شارل، فرانسوا ـ ویکتور و آدل خواهد داشت. پس از **قصاید و منظومه‌ها**[۲] که نشانهٔ مهارت شگفت‌انگیز او در موسیقی شعر می‌باشد، انتشار جنجال‌برانگیز **مقدمهٔ کرومول**[۳] (۱۸۲۷) هوگو را به پیشوای مکتب جدید رمانتیسم تبدیل می کند. نظریه‌پرداز جوان معتقد است که نمایشنامه باید در قالب ادبی عصر جدید نوشته شود، محدودیت زمانی و مکانی از بین برود، شادی و اندوه و مسخره و متعالی به یکدیگر بیامیزد.[۴] از لحاظ سیاسی، هوگو به عقاید پدر خود نزدیك می‌شود و به حماسهٔ ناپلئون نگاهی نو می افکند.

دستگاه سانسور از نمایش **ماریون دولُرم**[۵] جلوگیری می‌کند ولی سال بعد اجازه می‌دهد که نمایشنامهٔ **هرنانی**[۶] به روی صحنه بیاید.

روز ۲۵ فوریهٔ ۱۸۳۰، جمع کثیری از دوستان هوگو که تئوفیل گوتیه[۷] (۱۹ ساله) با آن ردای صورتی رنگ معروفش در رأس آنان قرار دارد، **تماشاخانهٔ فرانسه** را احاطه می‌کنند. تماشاچیان در تمام مدت نمایش کف یا سوت می‌زنند. هوگو گل سرسبد جوانان می‌شود.

در ماه ژوییه، **شارل دهم** در اثر شورشی که تنها نتیجهٔ آن تغییر خاندان سلطنتی است، سرنگون می‌شود: خاندان **اُرلئان** به جای خاندان بوربن بر تخت سلطنت می‌نشینند. لویی فیلیپ سلطنت بورژوایی ۱۸ ساله را آغاز می کند. هوگو امیدوار است که از این تغییرات اصلاحاتی سودمند عاید مردم شود. ولی ناشرش، بی‌اعتنا به رویدادهای سیاسی، بیصبرانه منتظر دریافت رمانی به سبك والتر اسکات است که هوگو به او وعده داده است. پس از چهار ماه و نیم کار بی‌وقفه **گوژپشت نتردام**[۸] به ناشر تحویل داده می‌شود و انتشار آن با استقبال عموم مواجه می گردد. پس از انتشار **برگهای پاییزی**[۹]، هوگو به عنوان برجسته‌ترین شاعر عصر خود مورد ستایش قرار می گیرد. ولی همسرش آدل که بی تردید از بارداریهای متعدد خود به تنگ آمده، از وی جدا می‌شود. **سنت بوو**، منتقد ادبی و دوست خانوادهٔ هوگو، نخست به محرم اسرار و سپس به معشوق او تبدیل می شود! هوگو رنج می کشد، چاق و افسرده می‌شود. برادرش اوژن، رقیب ناکام او در عشق (او نیز دلباختهٔ آدل بود) و شعر، دستخوش جنون می‌شود.

در ۱۸۳۲، در پاریس دوباره سنگرها برپا می‌شوند. سی سال بعد، ماجرای آنها به لطف گاورُش[۱۰] (و دلاکروا[۱۱]) جزء افسانهٔ قرن خواهد شد. کاخ تویلری از مضمون گستاخانهٔ آخرین نمایشنامهٔ هوگو دل خوشی ندارد: **شاه تفریح می کند**[۱۲] پس از نخستین شب نمایش ممنوع می‌شود. این در حالی است که سانسور ظاهراً ملغی شده است. نویسنده به نام آزادی بیان دادخواهی می‌کند. محاکمه‌ای جنجالی برپا می‌شود که طبعاً به شکست می انجامد.

در حین نمایش **لوکرس بورژیا**[۱۳]، هوگو با هنرپیشهٔ زیبایی به نام ژولیت درونه آشنا می‌شود. ژولیت دیوانه‌وار ولخرجی می کند. هوگو به نحوی بیسابقه دل می‌بازد. بدهیهای سرسام‌آور ژولیت را می‌دهد اما شرایطی را هم تحمیل می کند: زن حق ندارد بدون اجازهٔ او از منزل خارج شود و دیناری خرج کند. ژولیت با از خودگذشتگی تمام به این صومعه عشق گام می نهد و تا بازپسین روزهای زندگی در آن می‌ماند. آدل بی‌مهر نیز از سنت بوو دل برمی کند و از آن پس خود را وقف تربیت فرزندان می کند. خانوادهٔ هوگو در میدان سلطنتی (میدان Voges کنونی)، در خانه‌ای که گوشه‌های دنج و دالانهای مخفی بسیار دارد، زندگی می‌کند. در اینجا هوگو اشعار بسیاری می‌سراید: **نداهای درونی**[۱۴]، (۱۸۳۷)؛ **سایه‌ها و روشناییها**[۱۵]، (۱۸۴۰)؛ و میهمانیها می‌دهد. از آن پرهیزکاری پرشور دورهٔ جوانی دیگر خبری نیست!

دفتر زندگی غم‌انگیز برادرش، اوژن، در سال ۱۸۳۷، در تیمارستان شارانتون بسته می‌شود. ویکتور هوگو به افتخارات سیاسی ـ ادبی نایل می آید. دوستی شاهزادگان، عضویت فرهنگستان فرانسه (۱۸۴۱) و کمی بعد مجلس اعیان (۱۸۴۵) حسّ جاه‌طلبی او را ارضا می کند. جناب ویکنت هوگو فربه و مو فرفری می‌شود ولی دلش به همان سان که بود باقی می‌ماند. دو روز پس از عضویت در فرهنگستان، در یك کلانتری به نفع بدکاره‌ای که مرد مرفه‌الحالی بی‌دلیل او را متهم ساخته است، شهادت می‌دهد!

هرسال با ژولیت به سفرهای دور و درازتری می‌رود: برتانی، نرماندی، سوئیس، ایتالیا. ماجرای سفر آنان به آلمان، تحت عنوان **راین**[۱۶]، در سال ۱۸۴۲ منتشر می‌شود. در بازگشت از سفری به اسپانیا، هوگو خبر مرگ دخترش لئوپولدین (۱۹ ساله) را که روز ۴ سپتامبر ۱۸۴۳ در نزدیکی ویلکیه در رود سِن غرق شده است، در روزنامه‌ها می‌خواند. شارل واکری، همسر لئوپولدین، ناتوان از نجات همسر با او غرق می‌شود. غم و اندوه چون صاعقه‌ای بر پیکر پدر فرود می‌آید و شاعر را تباه می‌کند. «دریغا که شب دستهای سیاه مرمرینش را بر پیشانی غم‌زدهٔ من می نهد». تا ده سال بعد از واقعه، هوگو هیچ اثری منتشر نخواهد کرد.

گرایش به چپ

برای درهم شکستن مقاومت مردم، ارتش در ۴ سپتامبر، بدون هیچ گونه اخطار قبلی، به روی مردمی که در بولوارها اجتماع کرده‌اند آتش می گشاید. هوگو، به لطف ژولیت، با یك گذرنامهٔ جعلی عازم بروکسل می‌شود. دوری او از فرانسه به طول خواهد انجامید. حال که سرانجام با خود آشتی کرده، می‌نویسد: **«انقلاب ادبی و انقلاب سیاسی در وجود من به یکدیگر پیوند یافته‌اند.»** ویکنت هوگو با تسلی خاطر مدفون می شود. هوگو از زبان یکی از قهرمانانش در بارهٔ خود می نویسد: «او در عظمت فرو رفته بود.» از این پس شهروند هوگوست که به نام آزادی و عدالت سخن می گوید، به نام آینده‌ای که باید آن را پی ریخت. ولی ابتدا باید دغلباز را مجازات کرد: هوگو بلادرنگ به نگارش **تاریخ یك جنایت** می‌پردازد و سپس هجونامه‌ای می نویسد که پژواك آن بلافاصله در تمام اروپا می پیچد: **ناپلئون صغیر**.

پیش از آنکه بلژیك این تبعیدی دست‌وپاگیر را براند، هوگو به ارادهٔ خود به جزیرهٔ جرزی می‌رود. در آنجا نوشتن آثار انتقامجویانه را ادامه می‌دهد. این بار در قالب شعر: **مکافات**.[۱۷] «ملتی را به بند کشیدن جنایتی است هولناك / باشد که خداوند، آرام و خیال‌پرور، او را از نظر لطف خود دور ندارد.»

ژولیت در چند قدمی خانه‌ای که خانوادهٔ هوگو در آن گرد آمده‌اند سکونت می‌گزیند: همسر هوگو و دخترش شیفتهٔ نویسندگی اند، شارل عاشق عکاسی است و فرانسوا ـ ویکتور مجموعهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر را ترجمه می کند.

ای روح، آیا در اینجا حضور داری؟

شبها اعضای خانواده دور میزگرد تك پایه‌ای می نشینند و با ارواح مردگان گفتگو می کنند. پس از آنکه یکی از اعضای دائمی این جلسات ناگهان دیوانه می شود، هوگو از تجربهٔ احضار ارواح که هرگز مورد تأیید ژولیت نبود (و به همین دلیل هم او را از این جلسات طرد کرده بودند) صرف نظر می کند. از سراسر جهان برای هوگو نامه می‌نویسند، همهٔ کسانی که او را یگانه ملجاء در برابر ستمگری و بیعدالتی می‌دانند.

موضعگیری‌های او موجب می‌شود که فرماندار جرزی او را از جزیره اخراج کند.

سه سال اخیر پربارترین سالهای زندگی او بوده‌اند: بعد از اتمام **تأمّلات**[۱۸] که بزرگترین مجموعه شعر اوست، جزیره را ترك می‌کند. «تأمّلات» نوعی شرح حال منظوم و به گفتهٔ خود شاعر، در مقدمهٔ کتاب، «خاطرات یك روح» است. اثاثیهٔ هوگو آکنده از اشعاری است که مجموعه شعرهای آیندهٔ او را تشکیل خواهند داد: **سرانجام شیطان**[۱۹]، **خدا**، **ترانه‌های کوچه‌ها و بیشه‌زارها**[۲۰].

در ۳۱ اکتبر ۱۸۵۵، هوگو همراه خانواده‌اش با کشتی به جزیرهٔ گرنزی می‌رود. چند ماه بعد در آنجا صاحب خانه‌ای می‌شود که خانهٔ **هوتویل**[۲۱] نام خواهد گرفت. **تأملات** با اشعاری در شرح حالات درونی شعر و سپس **افسانهٔ قرون** با حال و هوایی حماسی‌ای که در سنت شعری فرانسه بی‌سابقه است، با اقبال عظیم خوانندگان مواجه می‌شوند.

هوگو، در آستانهٔ شصت سالگی، ریش می‌گذارد و نیم‌تنهٔ کارگری می‌پوشد. در پاییز ۱۸۵۹، همهٔ تبعیدی‌ها بخشوده می‌شوند و اجازهٔ بازگشت به پاریس می‌یابند. بین اطرافیان هوگو تفرقه ایجاد می‌شود. بیشتر آنان مایلند برگردند. همسر هوگو، آدل، از این فرصت برای دیدار دوبارهٔ پاریس استفاده می‌کند ولی خود هوگو بی‌اعتنا روی صخره‌اش باقی می‌ماند: **«هنگامی بازخواهم گشت که آزادی بازگشته باشد.»**

شور قهرمانی

هوگو دستنوشت **قطور تیره‌بختی‌ها**[۲۳] ـ رمانی که ده سال پیشتر نوشتن آن را رها کرده بود ـ را از نو می‌خواند و آن را در پرتو برداشتهای سیاسی ـ فلسفی جدید خود اصلاح می‌کند. از اول ژانویهٔ ۱۸۶۱ با شوری قهرمانی به نگارش نهایی اثر می‌پردازد. انتشار کتاب در بهار سال ۱۸۶۲ به یك رویداد جهانی تبدیل می‌شود: «بینوایان» رمان عظیمی است که در آن کمدی با درام و حماسه با تاریخ درآمیخته است و با هر دلی به زبان عشق و ترحّم سخن می‌گوید. تنی چند از هواداران مکتب «هنر برای هنر» از این همه «بشردوستی» بیزاری می‌جویند ولی بقیهٔ مردم سخت خوشنودند.

هوگو، با آن قریحهٔ پایان‌ناپذیر خود، به زودی رساله‌ای تحت عنوان **ویلیام شکسپیر** منتشر می‌کند و در آن جسورانه‌ترین عقاید خود را در بارهٔ هنر بیان می‌کند. سپس مجموعهٔ دیگری به نام **ترانه‌های کوچه‌ها و بیشه‌زارها** به چاپ می‌رساند که اشعارش جلف و شهوانی است. شاعر شصت ساله عشقهای روستایی را با لحنی شوخ توصیف می‌کند.

علاوه بر این، در جزیرهٔ گرنزی که مستخدمه‌ها و بانوان عشوه‌گر فراوانند، ماجراهای عاشقانهٔ هوگو همچنان ادامه می‌یابد.

اقیانوس که هوگو هر روز به آن می‌نگرد، رمان حماسی **کارگران دریا** (۱۸۶۶) را به او الهام می‌کند. در پاریس، برای نخستین بار پس از ۱۸۳۰، نمایشنامهٔ **هرنانی** به روی صحنه می‌آید. این بار تماشاگران دیوانه‌وار کف می‌زنند.

هوگو، پس از مرگ همسرش در سال ۱۸۶۸، به نگارش دو رمان می‌پردازد: اثری خارج از قواره‌های معمول ادبی به نام **مردی که می‌خندد**[۲۵] و نمایشنامه‌ای در بارهٔ شورش سلطنت‌طلبان «واندوه»[۲۶] به نام **نودوسه**[۲۷] که او بعد از شورش کمون پاریس آن را بازنویسی می‌کند.

شکست «سدان»[۲۸] موجب سقوط امپراطوری دوم می‌شود. جمهوری اعلام می‌گردد. هوگو فردای همان روز، در ۵ سپتامبر ۱۸۷۰، پس از ۱۹ سال تبعید به پاریس بازمی‌گردد. از او استقبالی درخور فاتحان به عمل می‌آید. آن روز **مکافات** را در تماشاخانه‌ها می‌خوانند. پس از محاصرهٔ پاریس، هوگو به محبوبترین چهرهٔ مردمیِ مقاومت و اتحاد برای دفاع از میهنِ به خطر افتاده تبدیل می‌شود. او که نامش در رأس فهرست جمهوریخواهان پاریس قرار دارد در فوریهٔ ۱۸۷۱ فاتحانه به نمایندگی منصوب می‌شود. برنامه‌اش عبارت است از الغای مجازات مرگ، اصلاح دستگاه قضایی، آموزش رایگان و اجباری، احقاق حقوق زن و ایجاد اتحادیهٔ اروپا. مجلس در «بوردو» تشکیل می‌شود ولی هوگو برای اعتراض به پیمان «صلح ننگین»ی که اکثریت نمایندگان دست راستی مجلس آن را به تصویب رسانده‌اند، بلادرنگ استعفا می‌دهد. در همین زمان، پسرش، شارل، در اثر سکته در کالسکه‌ای چشم از جهان فرو می‌بندد. درست در لحظاتی که شورش پاریس درمی‌گیرد، هوگو به بروکسل می‌رود تا مشکل غامض یافتن رهبر جانشین را حل کند.

علی‌رغم علاقه‌ای که به برنامهٔ شورشیان دارد، کمون پاریس را زودرس می‌پندارد و سعی می‌کند که خود را از معرکه دور نگاه دارد. بعدها، در **سال مخوف**[۲۹]، سرکوب بیرحمانهٔ شورشیانِ شکست خورده را محکوم خواهد کرد. از این مجموعهٔ شعر او به سردی استقبال می‌شود.

پیر عاشق

هوگو، همراه فرزندان شارل (ژرژ و ژان)، دوباره خود را تبعید می‌کند. این بار در لوکزامبورگ و ویاندن سکونت می‌گزینند. پس از بازگشت به پاریس خواستار عفو شورشیانِ می‌شود و سپس برای تکمیل رمان **نودوسه** در معیّت ژولیّت به گرنزی می‌رود.

هنوز خیلی مانده تا زمان سبکسری‌های او به پایان برسد. در هفتادسالگی عاشق بلانش، رختشوی ژولیت می‌شود. برای تسکین ژولیت که در دلش هنوز خون می‌گرید، چنین می‌نویسد: «در آسمان نیلگون خود آرام باش. ترا چه باك ای شعلهٔ فروزان، اگر پرتوی هنگام عبور برگلی نشیند؟ ستارهٔ اعماق آسمانها از گل سرخ هراسی به دل راه نمی‌دهد.»

پسر دیگر هوگو، فرانسوا ـ ویکتور نیز درمی‌گذرد. از چهار فرزند هوگو فقط آدل ـ مبتلا به جنون ـ بیش از پدر عمر خواهد کرد. هوگو تمام محبت خود را به نوه‌هایش نثار می‌کند. رقت قلب او در **نودوسه** نمایان است.

در این اثر، دو کودك دوست‌داشتنی وجود دارند که در حین جنگ داخلی به گروگان گرفته شده‌اند. احساسات رقیق شاعر در **هنر پدربزرگ بودن** شکوفا خواهد شد.

در ۱۸۷۶، هوگو بین نمایندگان چپ افراطی به مجلس اعیان راه می‌یابد. شخصیتهای برجستهٔ سراسر جهان به دیدارش می‌شتابند. حال دیگر کمتر چیز می‌نویسد ولی انتشار مداوم آثار قدیمیش او را شاعری با قریحهٔ پایان‌ناپذیر جلوه می‌دهد. پاریس برای بزرگداشت هشتادمین سال تولّدش چنان تجلیلی از او به عمل می‌آورد که تا آن زمان هیچ شاعر زنده یا مرده‌ای نظیر آن را به خود ندیده بود.

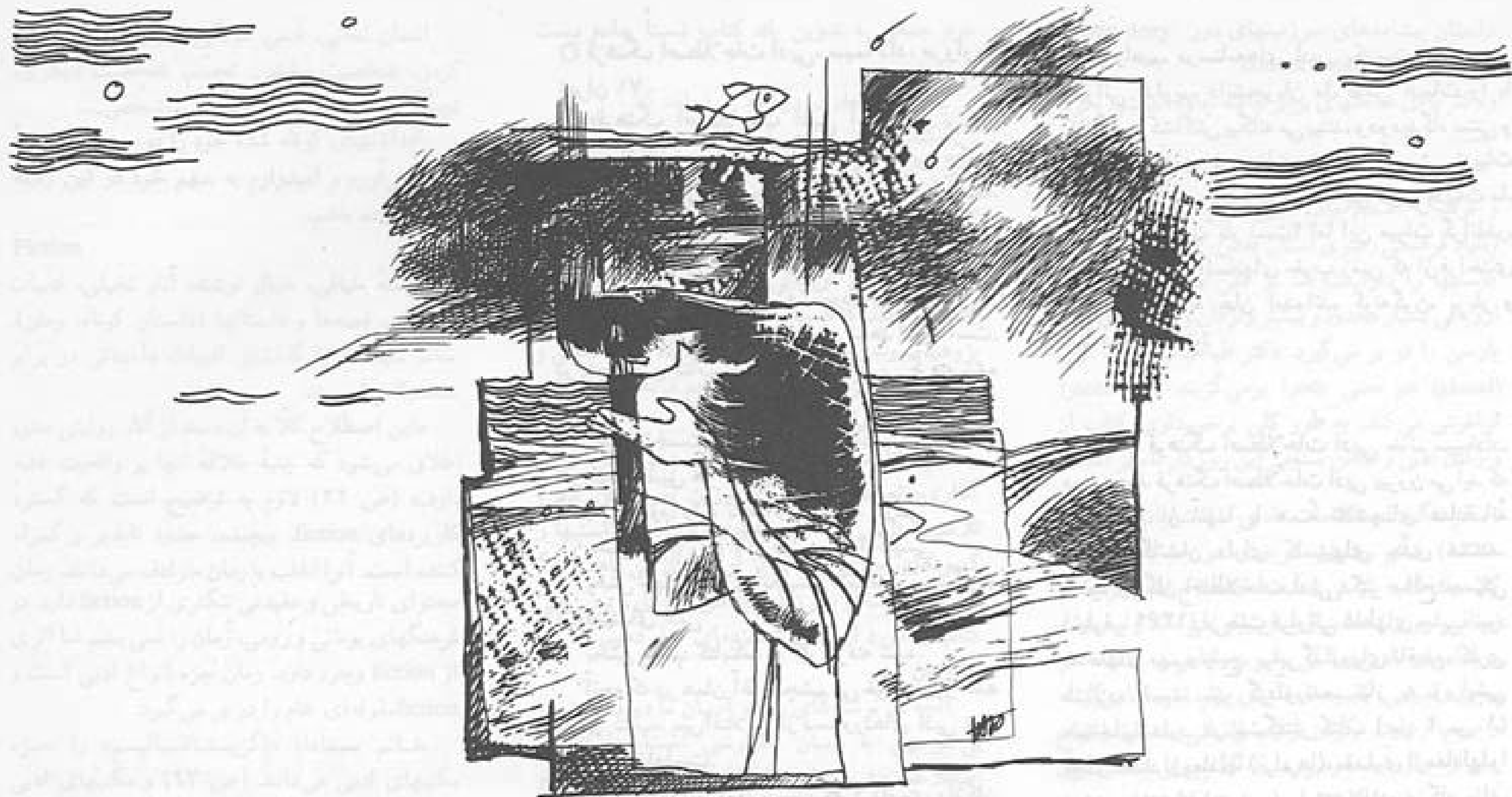
در ۲۷ فوریهٔ ۱۸۸۱، ۶۰۰/۰۰۰ نفر از مردم که شاگردان مدارس و دبیرستانها در رأس آنان قرار گرفته‌اند، از ظهر تا عصر در برابر خانهٔ او در خیابان ایلو رژه می‌روند. در صفوف عقب سرود مارسیز می‌خوانند و فریاد می‌کشند: «زنده باد جمهوری!» از سراسر فرانسه هیأتهایی به نمایندگی از جانب کارگران و حروف‌چینان به پاریس اعزام شده‌اند. خیابان ایلو که غرق در گل شده به خیابان **ویکتور هوگو** تغییرنام می‌دهد. ژولیت درونه در ۱۱ مه ۱۸۸۳، در سن ۷۷ سالگی می‌میرد. دو دلداده چندی پیش از آن پنجاهمین سالگرد پیوند خود را جشن گرفته بودند. شاعر کهنسال دو سال بعد، در ۲۲ مه ۱۸۸۵، در میان نوادگان خود چشم از جهان فرو می‌بندد. دولت تشییع جنازهٔ رسمی برپا می‌کند. در وصیّت‌نامهٔ هوگو چنین تصریح شده: «پنجاه هزار فرانك به تهیدستان می‌بخشم و مایلم که در نعش‌کش آنان به گورستان برده شوم. خطبهٔ سوگواری هیچ کلیسایی را نمی‌پذیرم و از مردم می‌خواهم که برای من دعا کنند. به خداوند متعال ایمان دارم.»

جسد هوگو در گورستان پرلاشز دفن نشد. به دستور مجلسین فرانسه، این عبارت بر سردرِ عمارت پانتئون حك شد: «میهن از مردان برجستهٔ خود قدردانی می‌کند.»

در مراسم تشییع جنازهٔ هوگو که روز ۳۱ مه ۱۸۸۵ برگزار شد، دو میلیون نفر شرکت جستند و خاطرهٔ شاعر و نویسندهٔ قرن را گرامی داشتند.■

پانوشتها:

1- Le Conservateur littéraire
2- Odes et ballades
۳ـ در مقدمهٔ نمایشنامهٔ **Cromwell**، هوگو اصول مکتب رمانتیسم را شرح می‌دهد. قواعد ادبی نوین بین هواداران مکاتب کلاسیك و رمانتیك مشاجرات شدیدی برمی‌انگیزد که در شب اول نمایش هرنانی (اثر هوگو)، در ۲۵ فوریهٔ ۱۸۳۰، به اوج خود می‌رسد.
۴ـ این نوآوری‌ها با مکتب کلاسیك که بر اصل «تفکیك انواع ادبی» و وحدت زمان، مکان و موضوع نمایش مبتنی بود، منافات داشت. به نظر رمانتیکها، انواع ادبی (کمدی، تراژدی،...) باید با یکدیگر آمیخته می‌شدند و اصول وحدت سه گانه (۱ـ زمان نمایش نباید از ۲۴ ساعت تجاوز کند؛ ۲ـ ماجرا باید در یك محل اتفاق بیفتد؛ و ۳ـ موضوع نمایش باید واحد باشد) از میان می‌رفتند.
5- Marion Delorme
6- Hernani
7- Théophile Gautier
8- Notre - Dame de Paris
9- Feuilles ol/ automne
۱۰ـ Gavroche یکی از قهرمانان بینوایان.
11- E. Delacroix
12- Le roi S'amuse
13- Lucrèce Borgia
14- Les voix intérieures
15- Les rayons et les ombres
16- Le Rhin
17- Châtiments
18- Contemplations
19- La fin de satan
20- Les chansons des rues et des bois
21- Hauteville house
22- Légende de siećles
23- Les misères
24- Les travailleurs de la mer
25- Ľhomme qui rit
۲۶ـ یکی از استانهای فرانسه (Vendée)
27- Quatre - vingt - treize
28- Sedan
29- L'année terrible



دریایی بزرگتر...

● جبران خلیل جبران
● ترجمهٔ علی جهانپولاد

دیروز! دیروز چه دور است و تا چه حد نزدیک. من و روحم به دریای بزرگی رفتیم تا گلهای چسبندهٔ خاکی را از تنهایمان بشوئیم. وقتی به ساحل دریا رسیدیم، در جستجوی مکان خلوتی برآمدیم تا دور از چشم مردمان باشیم. همانگونه که قدم می‌زدیم، مردی را دیدیم که برسنگی قهوه ای نشسته بود و کیسه ای در دست داشت، هر از گاهی مشتی نمك از آن برآورده به دریا می‌پاشید، روحم چنین گفت: «بگذار بگذریم! چرا که وی لایق نیست تا نظاره‌گر تنهای برهنه و عریان ما باشد. بگذار جای دیگری را جستجو کنیم». به جستجویمان ادامه دادیم تا به یك شاخابه رسیدیم، مردی را نزدیك تخته سنگ سفیدی یافتیم، جعبه‌ای کوچك در دست داشت که با سنگهای قیمتی مرصع بود، هر از گاهی تکه قندی از جعبه برآورده به دریا می‌افکند. روحم چنین گفت: «این مرد آدم خوش بینی ست که ناممکن را جستجو می کند. چنین مردی لایق دیدار تنهای برهنه و عریان ما نیست». به جستجویمان ادامه دادیم تا به سومین مرد برخوردیم که بر ساحل دریا ایستاده بود و ماهی های کوچك مرده را برداشته به دریا می افکند. روحم چنین گفت: «این مرد احمق دلسوزی‌ست که سعی دارد زندگی را به رفتگان باز گرداند. بگذار از او دوری جوئیم.» و به راهمان ادامه دادیم تا مرد چهارم را دیدیم. طرح سایه اش را بر روی ماسه‌ها ترسیم می کرد و امواج نقوشش را پاك می کرد. روحم چنین گفت: «این مرد عارفی‌ست که از تصوراتش بتی می سازد و پرستش می کند. بگذار از او بگذریم.» و پنجمین مرد را یافتیم، ایستاده در جایی کم آب، کاملاً کم عمق، کف سطح آب را می گرفت و در گلدان سرخ فامش می ریخت. روحم چنین گفت: «این مرد، خیال اندیشی‌ست که از برای خویش جامه‌ای از تار عنکبوت می‌بافد. او لایق نیست تا نظاره گر تنهای برهنه و عریان، باشد.» و راهمان را از سر گرفتیم. ناگاه صدایی رسا شنیدیم: «این دریای عمیق است، این دریای مهیب و بزرگ است». به دنبال خاستگاه صدا، مردی را یافتیم که پشت به دریا ایستاده بود. صدفی به گوشش قرار داده و به آوایش گوش فرا می‌داد. روحم چنین گفت: «بگذار بگذریم، چرا که این مرد، بی‌دین و شکاك است. به تمامیّتی که قادر به احاطه کردنش نیست، پشت کرده و خود را به دست چیزی جزئی سپرده تا راهنمایش باشد.» به راهمان ادامه دادیم، تا هفتمین مرد را یافتیم که در میان دو تخته سنگ ایستاده و سرش را در زمین مدفون کرده بود. به خود گفتم: «آه، روح! بگذار همین جا تن به آب زنیم چرا که این مرد ما را نمی تواند دید.» روحم سرش را خاراند و چنین گفت: «نه، هزار بار نه، این مردی که می‌بینی از همه شرورتر است، مردی‌ست که از خدا می‌ترسد و آن زمان که زندگی خوشیهایش را از او پنهان می‌دارد او خود را از فاجعهٔ زندگی به کناری می کشد». سپس اندوهی عمیق بر چهرهٔ روحم پدیدار گشت و با صدایی اندوهبار چنین گفت: «بگذار از این ساحل بگذریم، چرا که این جا مکان خلوتی نیست. نمی گذارم باد با گیسوان طلایی و بلندی به بازی نشیند و سینه سپیدم اینجا برهنه و عریان شود. لباسهایم را برنخواهم کند و برهنه و عریان در برابر روشنایی نخواهم ایستاد.»

من و روحم دریای بزرگ را ترك گفتیم و به جستجوی دریایی بزرگتر روان شدیم.

یادداشتی بر «فرهنگ اصطلاحات ادبی»

● هاشم حسینی ـ شوشتر

○ **فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، مروارید، تهران ۷۱**

«فرهنگ اصطلاحات ادبی آخرین و نوترین تلاش واژگان نویسی در زمینه مفاهیم نقد ادبی، مکتبها و جریانهای ادبی به شیوه تطبیقی و توضیحی است». همانطور که در پشت جلد کتاب نوشته شده، کتاب، دانشنامهٔ کوچکی است که مقاله‌وار تعداد ۵۴۰ واژهٔ ادبی را به طور مختصر تعریف نموده، و نمونه‌هایی از ادبیات پارسی و بیگانه را به عنوان شاهد آورده است. در پنج بخش کتاب، هدفهای ویژه‌ای پی گرفته شده است:

بخش نخست: پیکرهٔ اصلی کتاب (در توصیف، تعریف و تطبیق هر عنوان)

بخش دوم: واژه نامه انگلیسی به فارسی

بخش سوم: واژه نامهٔ فارسی به انگلیسی

بخش چهارم: املای انگلیسی نامنامهٔ نویسندگان و شخصیتهای ادبی

بخش پنجم: کتابنامه به کار گرفته شده

آنچه که در همان آغاز بچشم می‌خورد «روز آمد» نبودن کتاب، پس‌افتادگی از دستاوردهای ادبی نو و کمبود مدخلهاست.

می‌دانیم زمانی دراز نیست که گردآوری واژگان تخصصی، بویژه در زمینه‌های مختلف دانشهای انسانی در میهن ما رایج شده است. اینگونه کتابها، بیانگر تلاش صادقانه و پرشکیب پدیدآورندگان آنهاست. ما هنوز از نظر سخن‌سنجی (نقد ادبی) در آغاز راهیم، درسنامه‌های ادبی یکدست، مناسب و گیرائی نداریم، دانشجویان ما، درس ادبیات را با زندگی پر کشاکش بیگانه می‌بینند، و دودیدگاه سنتی و جدید استادان، در برنامه‌ریزیها و آموزش ادبیات رودررویی آشتی ناپذیری دارند. چرا درس ادبیات ما، خشک و کسالت بار است؟ اما این میراث گرانقدر، برای بعضی از انسانهای مغرب زمین که از فراخنای تنهایی خود به جان آمده‌اند، گونه‌گون، پربار و پناه‌دهنده است؟

کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی خانم سیماداد، در پی چند فرهنگ اصطلاحات ادبی بیرون می‌آید که هر کدام از آنها با همهٔ تلاشهای صادقانهٔ گردآورندگانشان دارای کاستیهای جدّی هستند. کتاب واژگان اصطلاحات ادبی دکتر صالح حسینی (نیلوفر، ۱۳۶۹) از حیث فراوانی غلطهای چاپی، نبود مدخلهای مهم و رایج، برابر گذاریهای ناقص، کاری شتابزده است. نثر گردآورنده، نیاز به ویرایشی همه‌جانبه دارد. در پیشگفتار کتاب (ص ۲ س ۱) بجای تعداد از معادلها (برابرها)، مقداری از معادلها را نوشته و id est (=یعنی) را ib estزده و گاه برای دانشجوی رهیاب ادبیات گمراه کننده است. بسیاری از مدخلهای مهم و رایج در آن نیست:

(dramaturgy →) شبیه‌سازی، نمایش‌گذاری dramatize



داستان پیشامدهای سرزمینهای دور exotic story
واژه (آیه)یاب concordance
ودکتر برای مدخلهای برابر نیافته چاره اندیشی نکرده است:
abecedarius

و فرهنگ اصطلاحات ادبی دکتر محمد طباطبائی (بنیاد فرهنگی رضوی آستان قدس، ۱۳۶۷)، هم همین کاستیها را داراست اما از نظر تعداد اصطلاحات اروپائی بسیار محدود و بیشتر واژگان و عنوانهای ادب پارسی را در بر می‌گیرد. دکتر طباطبائی برای غزل (ghazel) هم معنی odeرا برمی گزیند و sonnetرا فراموش می‌کند. به طور کلی برخورداری کتاب از واژگان ادبی و سخن سنجی این روزگار ناچیز است.

فرهنگ اصطلاحات ادبی (انتشارات هیرمند، ۱۳۷۰) خانم رضوان شریعت، در حد یك فرهنگ کلاسیك ادب پارسی (سیصد اصطلاح ادبی از جمله زحاف شعری) صد سال پیش باقی می‌ماند و نسبت به رویدادهای ادبی ما بی خبر و خاموش است. نثر پیچیده قدیمی، کمبود مدخلهای مهم، تعریفهای کوتاه و مبهم، رعایت نکردن ترتیب الفبائی مدخلها (اتباع پس از اجازه آمده) و نبود نشانه گذاریهای جمله بندی، کتاب را نیازمند بازبینی و ویرایشی همه جانبه نموده است. این دو جمله را بخوانید:

«... کلامم به تطویل کشید. نکند غلّوی گفتم. غالیه شدم، ایغالی رفتم لاغیه‌ای گفتم. وقت آن است که بعد از این همه قال بروم بر سر مقال اصلی و اما...»

کتاب چهارم فراروی من، فرهنگ بلاغی ادبی دکتر ابوالقاسم رادفر (اطلاعات، ۱۳۶۸) از نظر گسترهٔ مدخلها و ارائه مرجعها کاری گرانقدر و پرفایده است، اما حدود دو سوم حجم کتاب، از واژگان و اصطلاحات سخن‌سنجی زمان ما محروم است. دانشجوی جوینده، نشانی از واقعگرائی جادوئی (Magic realism)، داستان علمی (Science fiction) و... در آن نمی‌یابد. برای آنکه نمونه‌ای از برابرگذاریها و تعریفهای شتابزده را بنمایانیم، مدخل (inspiration) را مورد توجه قرار می‌دهیم:

توضیح آقای دکتر نارساست. واژهٔ muse(هر کدام از ایزد بانوان نگاهبان هنر) روشنگر جنبه‌های نادیده گرفته شده‌ای از دنیای الهام، شوق، وحی هنری، شهود و اشراق، رؤیا و... می‌باشد. عربها، برانگیزانندهٔ مرد هنرمند را تابع و زن هنرمند را تابعه می‌دانستند و برای آنها تقدسی جاودانه قائل بودند. در ادبیات پارسی فرهنگ ایرانی، نریوسنگ (نرسی، نرسه) ایزد الهام دهنده و پیام آور اهورا مزدا وانیران به جان شیفتهٔ هنرمند است.

غرض از این پیش درآمد و زمینه‌چینی آنست که بگوییم، گردآورندگان کتابهای اشاره شده در بالا، با همهٔ تلاشهای قابل احترام، فقط گام در راهی دشوار گذاشته‌اند، تنها. بنابه گفتهٔ دکتر محمد طباطبائی این «کار تدریجی ولی وقت گیر و توان فرسا» است.

اگر همچون فرنگی‌ها، گردآوری و پردازش واژگان، زیر نظر یك نهاد رسمی توانمند و با تقسیم کارها و وظایف پیش برود، ثمره و نتیجه‌ای پربارتر به دست می‌آید. هر کدام از کتابهای اشاره شده در بالا، دارای نقطه‌های قوت و ضعف متفاوتی هستند. چه خوب می‌شد اگر گردآورندگان آنها با پیوستگی آن خرد جمعی به تدوین یك کتاب نسبتاً جامع دست می‌زدند.

خانم سیماداد در دیباچه آورده اند که:

«کتاب حاضر محصول سالها تحقیق و جستجو و تلاش مستمری است که منشاء آن تصمیم برای جبران خلاء ناشی از فقدان منبعی بوده که بتواند ضمن ارائه برابر نهادهائی دقیق و تخصصی برای مفاهیم و واژگان ادبی اروپائی، مشحون به توضیحات و امثله‌ای باشد که هستهٔ معنائی هر واژه را کاملا برای پژوهنده روشن سازد.» و خود بیان کرده اند که «کمی و کاستی آن، بویژه در قیاس با مراجع فرنگی و تألیفات اروپائیان، بسیار است.» (ص ۸)

این کتاب، از نظر روش کار، دقّت نظر، برابر گذاری، تعریف، توضیح و آوردن نمونه‌های ادبی، تلاشی ستایش برانگیز و بنیادی است. اما کاستیها و کمبودهای جدی دارد که از ارزش آن می‌کاهد.

لازم است از نظر زبان، مدخل پردازی و برابریابی کتاب را مورد ارزیابی شتابزده‌ای قرار دهیم.

۱) زبان

آنچه در نوشته‌های بیشتر ادیبان ما دیده می‌شود، بی‌توجهی به زبان نگارشی است. واژگان و اصطلاحات عربی مانند: اساتید، تعاریف، کلاً، مدایح و خصایل، حِرَف (پیشه‌ها) و... یا جمله‌های گسیخته، تقلید از الگوهای بیگانه در ترکیبها مانند: واژه نامهٔ انگلیسی، فارسی (که بهتر است واژگان انگلیسی به فارسی باشد) از نشانه‌های این نثر است. به این جمله که تعریفی برای صفت هنری است، توجه بفرمائید: یکی از شکلهای رایج صفت هنری در ادبیات غرب به شمار می‌آید (ص ۲۰۲) نبود نشانه گذاریهای مرتب و بجا، معنای جمله را پوشیده و مبهم ساخته است: بارون عمل شفیع خود را با آن انجام می‌دهد.

۲) کاستیها و کمبودهای مدخل پردازی:

جای بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات اشاره شده در ابتدای این نوشتار خالی است. در کتاب اصطلاح واقعگرائی (رئالیسم) که در ادبیات معاصر به واقعگرائی انتقادی، واقعگرائی جادوئی، واقعگرائی سوسیالیستی و واقعگرائی مکانیکی تقسیم می‌شود مورد کم لطفی واقع شده است. اگر از همان آغاز شروع کنیم زیر حرف A، واژه‌های absolute metaphor, abridgement, abridge, absurdity, absurd, absolute truth را نمی‌یابیم.

(یکی از دانشجویان که هنگام خواندن یك نقد ادبی جدید به واژهٔ بافت (texture)برخورد کرده و آن را در کتاب خانم سیماداد نیافته بود موضوع را با اینجانب در میان گذاشت).

نارسائی کتاب در زمینهٔ برابریابی بیشتر از همه آشکار و بیانگر دور افتادن گردآورنده از فعالیتهای جدید نقد ادبی در جهان می‌باشد.

برای نمونه، برابر واژهٔ personificationرا مورد سنجش قرار می‌دهیم. نگارندهٔ کتاب، «تشخیص» را معادل پارسی آن دانسته اند (بر وزن تفعیل) این برابر، رسانندهٔ مفهوم ادبی آن نیست و از آنجا که برای «Persona»هم، تشخیص را برابر نهاده اند، ابهام آن صد چندان می‌شود. بجز «تشخیص»، واژه های زیر را می‌آورم. و می کوشیم نزدیکترین آنها را بر گزینیم:

Personification:
انسان نمائی، آدمی گونگی، روان بخشی، آدمی کردن، شخصیت بخشی، تجسّم، شخصیت دیگری، تجسّم شخصیت، تشبیه تجسّمی، تشخص،...

یادداشتهای کوتاه شدهٔ خود را در مورد چند واژهٔ دیگر می‌آورم و امیدوارم به سهم خود در این زمینه کمکی کرده باشم:

Fiction

نوشتهٔ خیالی، خیال نوشته، آثار تخیلی، ادبیات داستانی، قصه‌ها و داستانها (داستان کوتاه، رمان). خانم سیماداد با گذاشتن ادبیات داستانی در برابر fictionمی نویسند:

«این اصطلاح کلّا به آن دسته از آثار روایتی منثور اطلاق می‌شود که جنبهٔ خلاقهٔ آنها بر واقعیت غلبه دارد.» (ص ۲۲) لازم به توضیح است که گسترهٔ کاربردهای fiction، پیچیده، حدود ناپذیر و گمراه کننده است. آنرا اغلب با رمان مترادف می‌دانند. رمان محتوای تاریخی و عقیدتی تنگتری از fiction دارد. در فرهنگهای یونانی و رومی، رُمان را نمی‌بینیم اما اثری از fiction وجود دارد. رمان جزء انواع ادبی است و fictionمقوله‌ای عام را در بر می‌گیرد.

خانم سیماداد «اگزیستانسیالیسم» را جزء مکتبهای ادبی می‌دانند (ص ۹۴) و مکتبهای ادبی چون فوتوریسم، نخبه گرائی رومانتیکی (romantic elitism) عاشقانه گرایی (eroticism)و مانند آنها را نادیده می‌گیرند. و به شیوهٔ شباهت‌یابی در آثار شاعران نیز (rapproachment)اشاره نکرده‌اند. هگل «aesthetics»را فلسفهٔ هنر نامید. این اصطلاح که پس از آن به زیباشناسی یا دانش زیبا برگردانده شد، در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی علم الجمال یا علم زیبائی شناسی است. و aestheticismکه بر مبنای حقیقت، زیبایی و تناسب معنی شده و نظریهٔ ادبی هنر برای هنر (art for art)پایان سدهٔ نوزدهم را در پی داشت، در کتاب، جمال گرائی است. (گرایش به زیبا انگاری)

نام بعضی از شخصیتها (اعلام) با تلفظ تازه آورده شده: هسوید (ص ۲۱۰) و نام کتابها، داستانها و شعرهای زیادی به پارسی برگردانده نشده‌اند مانند: amoureuses Tentatives اثر آندره ژید (دلباختگان شور بخت)؛ و نیز نام کتاب جیمز جویس، Finnegans Wake «برخاستن فینه گان» ترجمه گردیده که برابر پذیرفته شده آن در ادبیات ما بیدارنشینی فینه گانها (فینیقها) می‌باشد. برای motif افزون بر مایه یا بن مایه، مضمون متداول و مایهٔ اصلی یا نشان پیوسته را هم برابر گذاشته‌اند.

در توضیح ادبیات تبلیغی (Propaganda)فقط به کتاب کلبهٔ عموتم اشاره نموده، مکتب واقعگرایی سوسیالیستی را که به عنوان ثمرهٔ ادبیات تبلیغی معروف شده است، فراموش کرده‌اند. ناگفته‌ها زیاد است اما سخن کوتاه کنیم. بسیاری از واژه‌ها فراروی من هستند که نشان و اثری از آنها در این کتاب نیست.

اما بگذارید به نکتهٔ آغازین این یادداشتها برگردم. بی‌آنکه بخواهم کفران نعمت کنم و در برابر این کوششهای خستگی ناپذیر استادان، خاموش بمانم چشم امید بر پویهٔ زمان دارم که روزی این کاوشهای جداجدا، به هم بپیوندد و با مشورت، همراهی و همدلی، فرهنگ مناسب دستاوردهای ادبی بشر به زبان پارسی فراهم آید.

«مفهوم واقعی زندگی در زیبایی و نیروی تلاش به سوی هدف است، و هستی در هر لحظه باید هدفی بس عالی داشته باشد، این امر ممکن است، ولی نه در چهارچوب کهنه و فرسودهٔ زندگی که در آن همه‌چیز، تا این اندازه محدود شده و آزادی روح و فکر انسان در تنگنا قرار گرفته است».[۱]

تا سر زلف سخن...

دکتر عبدالحسین فرزاد

سنت‌شکنی و ضرورتهای اجتماعی

نی‌لبکی با مهره‌های پشت!

این سخنان مشهور ماکسیم گورکی، بنیان‌گذار رئالیسم انتقادی در هنر است. وی سپس می‌پرسد: «چه مردم زیادی در دنیا بوده‌اند و تا چه اندازه، آثار کمی از خود به یادگار گذارده‌اند. چرا باید این طور باشد؟»[۲]

گورکی خودش در آثار ارزشمندش به این پرسش پاسخ می‌دهد و به یك تعبیر، همان مطلبی را می‌گوید که حافظ گفته است:

از خلاف آمدعادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

چنان که پیش از این گفتم، هنر باید شکنندهٔ عادت باشد و مخاطب را آن چنان بلرزاند که نگذارد به چیزی عادت کند، زیرا عادت همان مرداب ساکتی است که ذرّه ذرّه همه چیز را در خود ته‌نشین می‌کند و در حقیقت، مرگی ساکت را به نام زندگی تکرار می‌کند. امام علی (ع) فرموده است: «به پدران خود افتخار نکنید، اندیشمند و عاقل کسی است که امروزش بهتر از دیروزش باشد.» این سخن به معنای «حرکت» است.

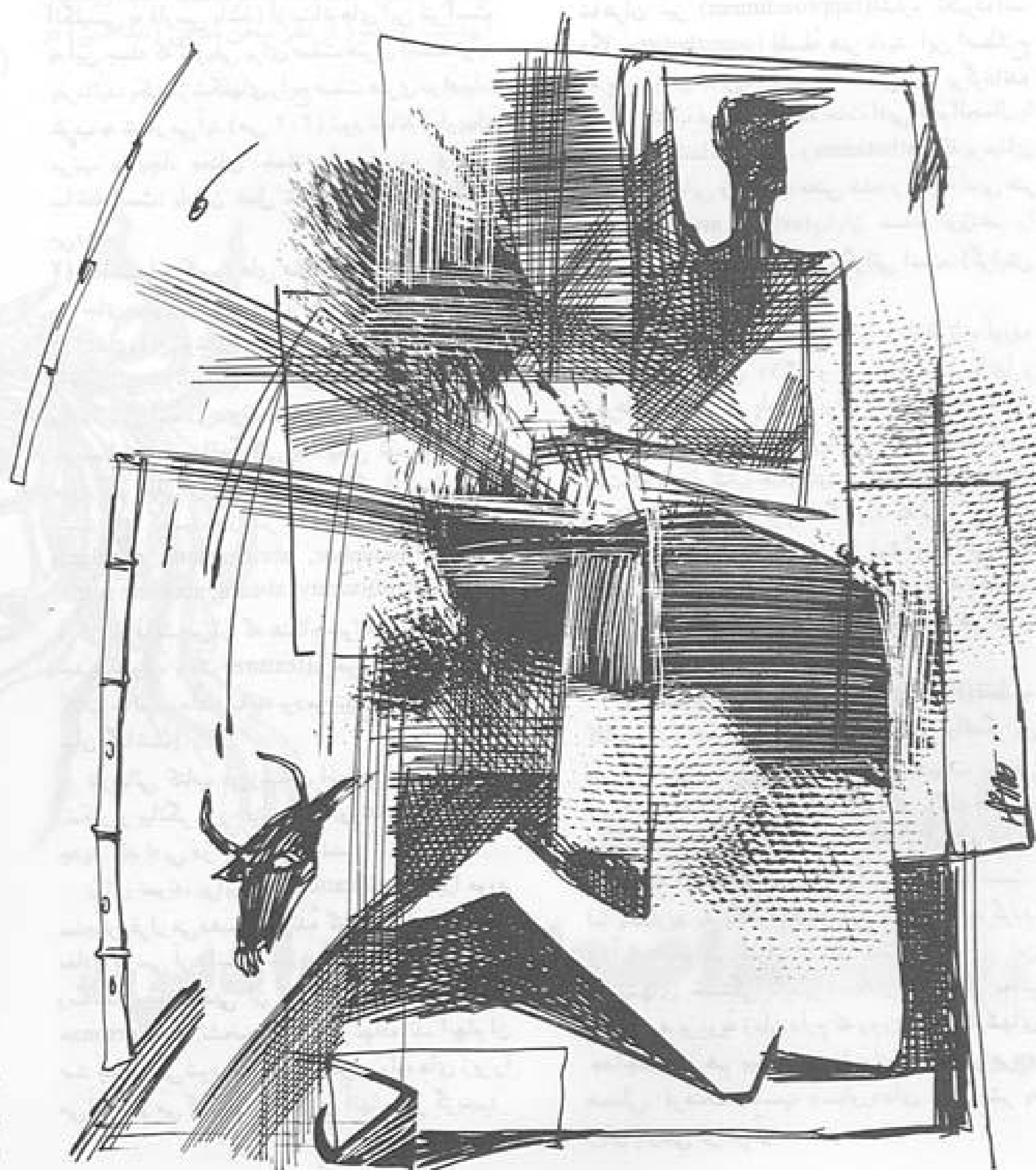
اگر فرهنگ، را عظیم‌ترین نمودِ انسانیتِ انسان، بدانیم، هزاران عامل مرئی و نامرئی در به هم پیوستن این عنصر شگرف، اشتراك دارند، و بی‌تردید، بیشترین سهم را درساختمان فرهنگی بشریت، هنرمندان دارند. هنرمندان به جهت حساس‌تر بودن، زودتر از دیگران پیام‌های هستی‌بخش و خطرات نابودکنندهٔ فرهنگ را احساس می‌کنند و هشدار می‌دهند و این شعور پیشتاز به آنان شجاعت بیشتری می‌دهد:

آزادی! بگذار دیگران از تو مأیوس شوند
من هرگز از تو مأیوس نمی‌شوم.[۳]

در این جا شعوری که به هنرمند، توان مبارزه با همه چیز می‌دهد و او را یاری می‌کند تا جهانی نو بسازد، هرگز نمی‌تواند شعوری صرفاً فردی باشد. بلکه بی‌تردید، شعور اجتماعی است. چرا که به قول خواجه نصیرطوسی، انسان مدنیّ بالطبع است. و اجتماعی بودن، در کمال آگاهی به این امر، ویژهٔ انسان است. بنابراین، انسان کامل، بدون شعوراجتماعی، سخنی یاوه، است.

اریك فروم، متفکّرغربی، کتاب **انسان برای خویشتن**، را به بررسی انسان و رابطهٔ او با خودخواهی‌هایش، اختصاص داده است. او پس از بحث‌ها و پژوهش‌های فراوان به این نتیجه می‌رسد که: «نه خوبی و نه بدی، هیچ کدام، خود به خود و از پیش تصوّر شده نیستند. تصمیم با انسان است و موکول به توانایی وی و جدّی گرفتن خود، زندگی خویش و شادی و شادکامی در تمایل او به رو به رو شدن با مسألهٔ اخلاقی خود و جامعهٔ خویش است.»[۴]

تصمیم باکدام انسان است؟ با انسانی که به قول ماکسیم گورکی در چهارچوب کهنه و فرسودهٔ زندگی محدود است و روح و فکرش در تنگنا قرار دارد؟ و یا انسانی که چون رودهای خروشان، فریاد حُضورش را،



به گوش بلندترین صخره‌ها و کوه‌ها می‌رساند! به گمان من همین انسان متحرّك است که سخت به اخلاق، احساس نیاز می‌کند و آن را می‌سازد و هرلحظه آن را با خود، نومی کند. زیرا هم به خویشتن و هم به هدف عالی هستی، ایمان دارد. وگرنه «آدمك کوکی نیازی به ایمان ندارد زیرا در او حیاتی نیست.»[۵]

ایمان‌های راستین، در پستوهای نم گرفتهٔ ذهن‌های منفرد و جدا، شکل نمی‌گیرد بلکه در میدان ظهور همگانی، ظهور می‌کند. «تجربه برای ما ثابت کرده، است که چه اندازه یك شرکت اجتماعی، هر اندازه تصادفی و محدود بوده باشد، از لحاظ شناخت و فهم و انسانیت و قدرت برفرد برتری پیدا می‌کند. هریك از ما، حلقهٔ آهنین فریب‌خوردگی‌های خود را از برکت یك دولت، یك کتاب یا پیوستن دانسته‌های اندك خود با دانش دیگران، شکسته است.»[۶]

هدف از سخنان بالا این است که می‌خواهم، خاطرنشان کنم، هنرمندان و شاعرانی که در برج‌های عاج خود می‌خزند و می‌پندارند که نزدیك شدن به جامعه، آنان را از سازندگی و آفرینش باز می‌دارد، سخت در اشتباهند. زیرا آنان بی آن که متوجّه باشند، در حلقهٔ سترگ فریب‌خوردگی خودشان، زندانی شده‌اند و مثل مردابی ساکن، هرلحظه درخود تکرار می‌شوند. این هنرمندان، اگرهم به سوی جوامع بیایند، هنرشان را آن چنان بالا می‌پندارند که جامعه را فاقد هرگونه محصولی برای بهره‌گیری هنری خود، می‌دانند. اینان، ندانسته، بازماندگان دوران شاعران و هنرمندان درباری هستند، که هنرشان با آن طنطنه و طمطراق و فخامت‌های شگرف، تنها برای سرگرم کردن سران و سلاطین به کار می‌رفت. و همواره در جستجوی آستانی بودند تا برهنرشان مهر تأیید بزنند.

بنابراین، این گونه شاعران و هنرمندان، خطرناك‌ترین عناصر فرهنگی و اجتماعی به شمار می‌روند. اینان باعث می‌شوند که آن پرسش ماکسیم گورکی مطرح شود: «چه مردم زیادی در دنیا بوده‌اند و تا چه اندازه آثار کمی از خود به یادگار گذارده‌اند، چرا باید این طور باشد؟»

اینان همواره، مردم را به نوعی عادت زهرآگین، معتاد کرده‌اند و روح نوگرایی و پویایی را در آنان کشته‌اند، زیرا دربارها، معمولاً از اندیشه‌های لرزانندهٔ نوگرا، درهراس بوده‌اند و شاعران برای خوش آمد آنها، بخش نوگرایی را در توصیفات عجیب و غریب خود از این افراد، ارائه می‌دادند. امّا نحوهٔ نگرش به زندگی و مردم همان می‌ماند که از پیش وجود داشت. لذا این دربارها، به کمك هنرمندان غیرمتحرك، زندانی بزرگ، بدون کنده و زنجیر برای مردم می‌ساختند و آنان را، قرن‌ها در این زندانهای نامریی در بند می‌کردند: این سیاه چالهای موحش، چیزی جز فرهنگِ مردهٔ ارتجاعی نبود. که با تقدیس‌های ریایی و کرنش‌های مزورانه، براین جسد پوسیدهٔ مومیایی، مردم رنج کشیده را از تفکر و اندیشه و احقاق حق، باز می‌داشت، و باعث می‌شد که از این همه جمعیت، مثلاً در طول چهارقرن، تنها تعدادی اندك به عنوان هنرمند و متفکر مطرح باشند و بقیه در خمود و گمنامی و بی بهرگی از خود و اندیشهٔ خود بمیرند.

در سورهٔ تکویر، آیهٔ تکان دهنده‌ای است:
وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ من آنچه ازین آیه می فهمم چنین است: و آن گاه که از نفْس‌های زنده به گور می‌پرسند که شما را به چه جرمی کشتند! ـ مقصود انسانهایی هستند که مسیر رشد و تفکر و آزادی آنان گرفته می‌شود. اینان در حقیقت زنده هستند، اما در گور و سیاهچالی از فرهنگ مرده اسیرند. به نحوی که قدرت حرکت از آنان سلب شده است.

شاید چندان بدبینانه نباشد اگر بگوییم که هنرمندان و علمایی که می کوشند همواره هنرودانش را در خدمت افراد و طبقات خاصی (از هر نوع و شکلش اعمّ از دولتهای غیرمردمی تا افرادی که برمحور ثروت اندوزی‌های ناروا، اعتباراتی را به سرقت برده‌اند) قرار می‌دهند، آگاه یا ناآگاه، این روحیهٔ نظامی گری را برجهان حاکم کرده‌اند. این ذهنیت نظامی، همان بلایی است که تمامی ارزشهای حقیقی جوامع انسانی را به نفع خود معکوس می‌سازد. به گفتهٔ آلبرت اینشتاین، آنچه امنیت بین‌المللی را در روزگار ما این گونه به بازی گرفته است، هجوم نظامی گری به قلمرو دانش است. او می‌افزاید، آلمانی‌ها که به خصوص براثر موفقیت‌های بیسمارك (صدراعظم قیصر ویلهلم اول) به گمراهی افتاده بودند، اسیر همین نوع ذهنیت شدند.[۷]

بنابراین اگر اکثریت توده‌های جوامع به صورت افرادی غیرقابل دریافت هنری و تا حدی بی‌مصرف به نظر می‌آیند، در این کار عمدی نهفته است، که این گونه، تمامی توان و قوای آن زنده به گور بماند. در این جا هنر و اندیشهٔ محافظه کار و فرصت‌طلب، است که خود را به صورت قوی‌ترین ابزار حاکمیت، در اختیار سلطان محمود غزنوی، قزل ارسلان و امثال او قرار می‌دهد تا مانع هرگونه رشد فرهنگی و هنری گردد:

«محمود غزنوی لشکری فرستاد در روز ۲۶ مارس ۱۲۰۹ میلادی به حیله وارد «ری» شد و تمام اعیان و بزرگان را بردار کرد و همان روز پنجاه خروار کتاب‌های فلسفه و حکمت و کلام و غیره و یا به گفتهٔ متملقان دفتر روافض وباطنیان و فلاسفه را در زیردارها آتش بزد و تمام فلسفهٔ اسلامی را نابود ساخت. گروهی با دشمنان ری دمساز گشتند از جمله، شاعر پول پرست و بی شرمی به نام غضائری آشکارا اشعاری درمدح دشمن یعنی محمود غزنوی منتشر ساخت.»[۸]

به کلام نخستین این مقاله برمی گردم که «هستی هر لحظه باید هدفی عالی داشته باشد.» و گذر از محدودیت‌های کهنه و فرسودهٔ زندگی ضروری است.

بنابراین سنت‌شکنی در هنر بنابر ضرورت اجتماعی رخ می‌نماید. سنت شکنی به مفهوم نفی سنت نیست بلکه به معنای تکامل بخشیدن و متحرك کردن آن است «شاعرانی چون نیما «علی اسفندیاری» و «مایاکوفسکی»[۹]... ترتیب گذشته را به هم می‌زنند و اساس تازه می‌آورند. شورش آنها بی‌دلیل نیست. شورش آن‌ها نه از جوانی ناب، بلکه از روح زمان، سرچشمه می‌گیرد. جهانی که شاعری چونان مایاکوفسکی به آن وارد شده، برای او بسیار «پیر» است. این جهان، مشاهیر خود، موزه‌های خود، آثار تاریخی خود را دارد و مردم آن‌هارا حرمت می‌کنند... مردم به آن‌ها احترام می گذارند و چیزهای گذشته را در گنجینهٔ موزه‌ها و کتابخانه‌ها، نگاه می‌دارند، اما به راه خود می‌روند. شاعران سنت‌شکن چون نیما و مایاکوفسکی، شك ندارند که گنجینهٔ ارثیهٔ کهن، بسی ارزشمند است. ولی می ترسند که اگر این میراث صددرصد تصدیق شود، بقیه قضایا، یعنی چیزهایی که قرن‌هاست به انبار گمراهی‌های بشر افتاده و اکنون مانع پیشرفت انسان است نیز به اجبار تصدیق شود.»[۱۰]

هنر، نوجوترین نوع، از انواع فعالیت‌های انسان است. اگر شاعر امروز عظمت و مفاخر گذشته را به عنوان عناصری ارزشگذار برای رخدادهای کنونی، در مد نظر داشته باشد و از حوزه های مرزبندی شدهٔ گذشته، نخواهد بگذرد، باید به این پرسش پاسخ دهد، که اگر همه چیز در گذشته به کامل‌ترین شکل خود پایان یافته است، پس زندگی ما در این روزگار و روزگار پس از این، چه ضرورتی دارد؟!

از چشمی به چشمی
خنده را واریز
شب را بگو
آذین ببندد
با همهٔ زفاف‌های پیشین
خنده را
از جسمی به جسمی
واریز
شبی ساز کن
آن سان که هیچکس
هیچگاه
از یادش نبرد.
حالاست
با مهره‌های پشتم
نی لیك بنوازم.
(ولادیمیر مایاکوفسکی)

پی نوشت‌ها

۱ـ ماکسیم گورکی: هدف ادبیات ـ ترجمه: شفیعیها. انتشارات بابك ۱۳۵۴ ص ۳۲
۲ـ همانجا
۳ـ والت ویتمن (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۲) شاعر امریکایی. به نقل از: بیان اندیشه در موسیقی: سیدنی فینکلشتاین ـ ترجمه محمدتقی فرامرزی. نشرنگاه ۱۳۶۲ ص ۹۱
۴ـ اریك فروم: انسان برای خویشتن ـ ترجمه اکبر تبریزی. نشر بهجت ۱۳۶۱ ص ۲۷۲
۵ـ همانجا ص ۲۲۷
۶ـ جی. رابرات آبنهایمر: علم و فرزانگی. ترجمه احمد آرام ـ انتشارات آموزش انقلاب اسلامی ۱۳۷۰ ص ۱۲۱
۷ـ آلبرت اینشتاین: حاصل عمر ـ ترجمه ناصر موفقیان. انتشارات آموزش انقلاب اسلامی ـ ۱۳۷۰ ص ۱۹۸
۸ـ علی مظاهری: زندگی مسلمانان در قرون وسطی ـ ترجمه راوندی ـ ص ۱۳۷
۹ـ ولادیمیر مایاکوفسکی، از شاعران پیشگام مکتب فوتوریسم روس بود. او در سالهای پیش از انقلاب شوروی و پس از آن شورو هیجان شاعرانه را همچنان در اشعارش به نمایش گذاشت از بهترین کارهای او «ابرشلوارپوش» است که به فارسی نیز ترجمه شده است.
۱۰ـ عبدالعلی دستغیب: گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران. نشر خنیا ۱۳۷۱ ص ۳۵

رؤیا

رحم بازگشت
در پس فرصت کودکی است
و زمان
سالخورده ستونی است
نشسته در بهت سکوت
افسوس که چون روییدم
تا ستاره فاصله بود
و معبر تحریم،
و آب
سرپنجهٔ خنکش را
بر ریشهٔ خشک علف
نمی کشید!

غلامرضا سُلگی



بر ساحل سلامت

از باران
تا باران
از آفتاب
تا آفتاب
و از عشق
تا عشق
باید دلی پرداخت.

از سنگ
تا سنگ
از باد
تا باد
و از مرگ
تا مرگ
باید گوری پرداخت.

از عشق
تا مرگ
از مرگ
تا عشق
باید خطی کشید،

از دریا
تا دریا،
که از من
تا من
بر ساحل سلامت
صدفها مرده اند.

میناشجاعی - آذر ۷۲

مرگ و زیستن

آوای جاری مردن است
در بستر زمان،
زیستن،

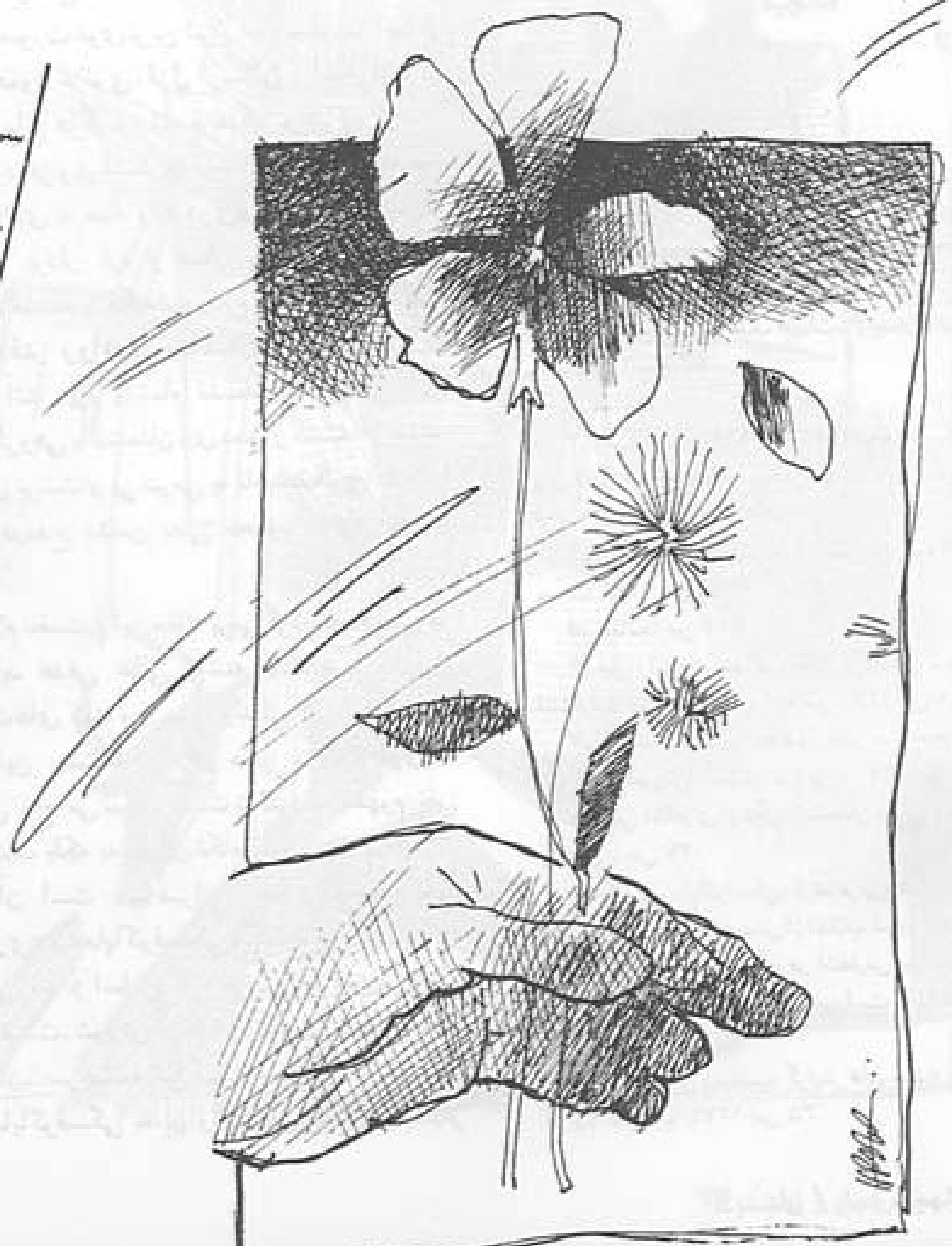
و مرگ امّا
پاسخی دشخوار است
به تلاش بی‌وقفهٔ زندگان.

محمّد فیّاض پور - دانشگاه شهید بهشتی

لحظهٔ امن

سردر این برف
فرو کرده‌ام
بی آنکه کسی
با پیکان پرسشی
به نخجیر من آمده باشد.
هماره ازین هراس
به دندان لرزهٔ تنهایی
خزیده‌ام،
که مبادا
دندان آهنین دودلی
مرکب تمنای مرا
پی کند،
و نقد آرزو
در ریگستان عبث
به یقین
گم شود
سردراین برف خونین
فرو کرده‌ام
باشد که لحظه‌ای امن
در پشت دو پلک فرو بسته
نفس برآورم،

۱۳۷۲/۸/۲۹
دکتر عبدالحسین فرزاد -



● سه شعر از خانم آداکریستن ـ شاعرهٔ معاصر آلمان

دربسترخارا

● به انتخاب و ترجمهٔ گلریز صالح

نیاز

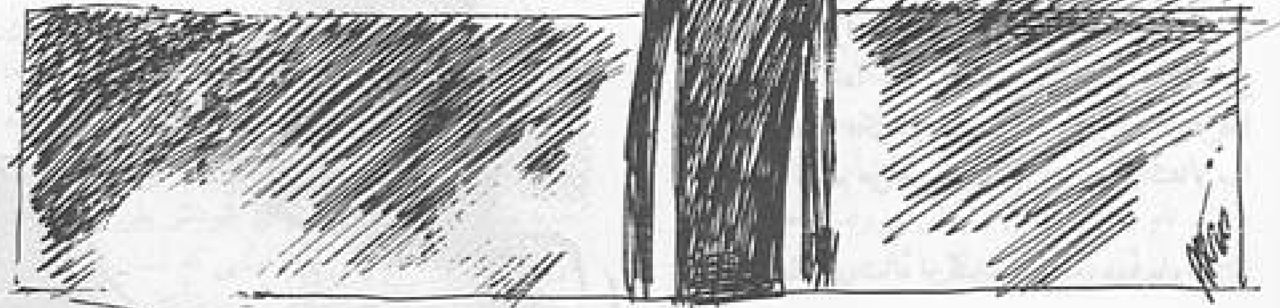
خویشتن را نیافته‌ام،
وقت خوش،
همواره
بیرون،
در هیاهو
بیرون دردنیا
دراین تنگناها، مرا مکانی
برای ماندن نیست
شتابان
پیش از مرگ لحظه
زیستم
ـ دست در گردن عشق
و مرگ را در زنجیر
کشتم
ابلهان نعره زدند
و ریشخند من برآنان
آه، مردن
شادمانی منست.

تنگنا

ناله درد دلتان
ـ رنجی نیست، دراز
ـ چونان زمهریر زمستان
با جامهٔ نازك
و پای عریان
در سوز برف.
دردهای دلکشتان
که در خیال می کشید
چه وزنی دارد
از گزش و سوز؟
در برابر آنکه
بی‌نان
در بستر خارا
ـ ستاره بشمارد.

انسانها

آنگاه که
خرسند از گیتی،
به هر سو می‌شتافتم
ـ خاموش...
مهربانان پرسیدند
ـ در کلمات نگاه...
«از چه به‌رنجی؟»
من به آنان حق گفتم
آنان می‌رفتند
و در پی من بدرقه‌ای کردند،
که:
«دیوانه است.»



آمریکایی‌های چشم‌بادامی

● توشیو موری*

● ترجمه: اسدالله امرایی

مادرم دربارهٔ هوای دلچسب کالیفرنیا حرف می‌زد. ظهر روز یکشنبه هفت دسامبر بود و ما ناهار می‌خوردیم. رادیو روشن بود. به مادرم گفتم: «بعدازظهر را تعطیل کنیم و برای تفریح به شهر برویم.»

مادر که انگار در عالمی دیگر سیر می‌کرد، گفت: «خیلی خوب، می‌رویم. چهار ماه آزگار است که پسرم، جگرگوشه‌ام به سربازی اعزام شده. روزی که رفت و از ما جدا شد، هیچ وقت از یادم نمی‌رود.»

گفتم: «به چند تا از دوستانمان در اوکلند سر می‌زنیم، بعد هم به سینما می‌رویم. پاپا، تو هم دلت می‌خواهد بیایی؟»

پدر سرش را تکان داد و گفت: «نه، حوصله ندارم. در خانه می‌مانم.»

مادر گفت: «جانش به خانه بسته است. از صبح تا شب مثل مرغ کرچ در خانه می‌نشیند و روزنامه می‌خواند و سیگار دود می‌کند.»

نیشم باز شد. ناگهان رادیو برنامهٔ شاد خود را قطع و اطلاعیه ویژه‌ای صادر کرد: «شنوندگان عزیز توجه فرمایید. ساعت ۷:۲۵ یك اسکادران از جنگنده‌های ژاپنی پرل‌هاربور را بمباران کردند. تا لحظه مخابره خبر، نبرد همچنان ادامه دارد.»

به طرف رادیو دویدم و داد زدم: «یعنی چه! پاپا، اعلامیه را گوش کن! ژاپن کجا و امریکا کجا؟»

پخش اطلاعیه قطع شد و برنامهٔ شاد ادامه یافت.

مادر پرسید: «چه خبر شده؟ رادیو چه می‌گفت؟»

بی‌هوا گفتم: «رادیو از حملهٔ هواپیماهای بمب‌افکن ژاپنی به پرل هاربور خبر می‌داد. درست نیست. ژاپن کجا و امریکا کجا؟»

مادرم با نگرانی و اضطراب گفت: «بیخود گفته‌اند. لابد برنامهٔ نمایشی یا چیزی مشابه آن بوده.»

ایستگاه دیگری را گرفتم. چند دقیقه بعد خبر حمله را تأیید کردند.

پدرم به آرامی گفت: «درست است.»

گفتم: «ژاپن به امریکا و انگلستان اعلان جنگ داده است.»

همه ساکت شدیم. هرچند دقیقه یك بار اطلاعیهٔ ویژه را می‌خواندند.

پدرم مدام می‌گفت: «به عقل جور در نمی‌آید. ولی خوب، کاری است که شده.»

مادرم هراسخورده و گیج و منگ پرسید: «نکند از آن برنامه‌های هشداردهنده و ایمنی باشد که مردم را از حمله می‌ترساند؟»

به او اطمینان دادم: «برنامه خبری بود. ردخور هم ندارد!»

آخرین نور امید در دل مادر افسرد و چشمانش پر از اشك شد:

«ای بخشکی شانس. چرا باید این حادثه پیش می‌آمد. مردم عادی ژاپن که جنگ نمی‌خواهند! ما هم جنگ طلب نیستیم. مردم اینجا هم صلح‌طلب هستند. آخ که چه می‌شد اگر مردم می‌توانستند در کنار هم زندگی صلح‌آمیزی داشته باشند؟»

گفتم: «خوب، از آنجا که ژاپن علیه آمریکا اعلان جنگ کرده، شما پدر و مادرهای ژاپنی بچه‌های امریکایی دشمن و بیگانه به حساب می‌آیید.» مادرم زیرلب گفت: «دشمن و بیگانه! وابسته به دشمن!»

شب رسید، اما خواب از چشم همه‌مان گریخته بود. تا دمهای صبح خواب به چشممان نیامد. پی در پی به خود امیدواری می‌دادیم که خبر امیدوارکننده‌ای بشنویم. اما دریغ که جز اخبار «حملات ددمنشانه»، حرفی به گوش نمی‌رسید.

گفتم: «برای آدمهای چشم بادامی این دور و اطراف بد شد.»

پدر سرش را تکان داد و حرفی نزد. مادرم نگران بود. پرسید: «حالا چه کار کنیم؟» پدر آب پاکی را روی دست او ریخت گفت: «چه کار می‌توانیم بکنیم؟»

صبح روز بعد، در میدان گلفروشها همه حاضر بودند، اما از مشتری اثری دیده نمی‌شد. بازار حسابی کساد بود و میدان خالی به نظر می‌آمد. یکی از بچه‌ها گفت: «بدبخت شدیم. بازار ما از هم پاشید.»

یکی دیگر از آن طرف داد زد: «حالا کی از ما گل می‌خرد؟»

دون هیلی بذرفروش، آواره و پریشان از راه رسید و گفت: «از قرار دیگر به تخم گل نیاز ندارید.»

سرتکان دادیم.

گفتم: «اوضاع خیلی خراب است. حتماً روی کار شما هم اثر می‌گذارد.»

دون گفت: «فروش تخم گل می‌خوابد، اما در عوض بازار تخم سبزی رونق پیدا می‌کند. حالا دیگر بعد از این باید وقتم را روی پرورش تخم سبزی بگذارم.»

نوبو هیراماتسو که در فکر گسترش گلخانه‌اش بود، به جمع ما پیوست. طفلك چه آرزوهایی در سر می‌پروراند. می‌خواست نشاهای بیشتری عمل بیاورد و کارش را توسعه دهد.

یکی از بچه‌ها گفت: «نوبو، طرحهایت را چه کار می‌کنی؟»

هیراماتسو گفت: «کمربندهامان را سفت می‌بندیم، تا چه پیش آید. جنگ و گل با هم جور در نمی‌آیند. وقتی همه جا در خرابی و ویرانی باشد، نمی‌توانی به زیبایی اهمیت بدهی.»

گراسلی گفت: «به جای پرورش گل، سبزی و میوه می‌کاریم.»

بازار که باز شد، هرکدام سر دکه و میز خود رفتیم. چند نفر آمدند، ولی معامله‌ای نشد تا دم غروب مگس پراندیم و گلها روی دستمان باد کرد. تازه راه افتاده بودیم برویم که تام یاماشیتا را دیدیم. باغبان نسل دوم با آیندهٔ درخشان! رنگ چهره‌اش را که دیدم، پرسیدم: «تام تو کجا، اینجا کجا؟ کارت را چکار کردی؟»

گفت: «خبرهای دیروز را که شنیدم مریض شدم. کارمان دیگر تمام است. بدبخت شدیم.»

داد زدم: «چرا بدبخت شدیم؟ بلند شو راست بایست. تو آیندهٔ خوبی داری. بیخود خرابش نکن.»

«بعضی وقتها به خودم امیدواری می‌دهم. به خودم می‌گویم تو یك امریکایی هستی. باید هم و غمت را صرف امریکا و زندگی امریکایی بکنی. خیلی پیش از این ماجرا تصمیم داشتم امریکایی تمام عیار بشوم. امروز صبح دوست قفقازیم دلداریم می‌داد. دلگرم شدم و حالم مختصری جا آمد. حالا موقعیتی پیش آمده که بتوانیم خودمان و قابلیتهایمان را نشان بدهیم. ما پوست و استخوانمان امریکایی است. دست و دلم به کار گرم شد؛ اما حالا با این خبر اوضاع حسابی بی‌ریخت شده. فکرش را که می‌کنم که ژاپن به امریکا حمله کرده، دلم می‌خواهد زمین دهان باز کند و مرا ببلعد.»

دستم را روی شانهٔ او گذاشتم: «تام، همهٔ ما وضع تو



را داریم. همهٔ ما آدمیم. به هرحال وقتی وضع به هم می‌ریزد و مسایل غیرمترقبه پیش می‌آید، مدتی گیج و گول می‌مانیم، اما وضع عوض می‌شود. ما نمی‌توانیم دایما در یك وضع بمانیم. در هر صورت باید با واقع‌بینی خودمان را برای پذیرش حقایق آماده کنیم. هرچه پیش آید، خوش آید.»

تام مات و مبهوت ایستاد.

پیشنهاد کردم: «به خانهٔ من برویم و بعدازظهر کار را تعطیل کنیم. کار که خود به خود تعطیل بود. فردا صبح با دنیای تازه رو به رو می‌شویم. اصلاً نباید کم بیاوریم. تو چه می‌گویی؟»

تام قبول کرد.

مادر نگران و مضطرب انتظار مرا می‌کشید. تام را که همراه من دید، چشمهایش برق زد. تام یاماشیتا از بچه‌هایی بود که مادرم او را خیلی دوست داشت.

مادر پاکتی را در دست گرفت و داد زد: «کازوئو یك تلگرام فرستاده. بخوان ببین چه خواسته!»

سرپاکت را پاره کردم و خواندم. «۴۵ دلار لازم دارد که با قطار خودش را به خانه برساند. مثل اینکه برای مرخصی می‌آید.»

مادر از شنیدن خبر ذوق کرد. چهار ماهی بود که از برادرم خبری نداشت: «آخ جان! فقط در امریکا این طور می‌شود.»

مادرم چشمش که به قیافه‌زار تام افتاد، او را به داخل اتاق هل داد و گفت: «پسر بخند! مگر کشتی‌هایت غرق شده. الان چه وقت غم و غصهٔ شما جوانان است. آستین همت بالا بزنید و دل به کار بدهید. امریکا به شما احتیاج دارد.»

تام لبخندی زورکی زد و نگاهی به من انداخت.

گفتم: «می‌بینی تام. مادرم خیلی زود حالش جا آمده. دیروز از غصه دق می‌کرد. انتظاری هم نباید داشت، هفتاد و سه سال دارد.»

مادر از او پرسید: «تام، امروز به باغ سر زدی؟»

ـ «نه»

مادر پرسید: «چرا نه؟ شما جوانها باید کار کنید و به زندگیتان ادامه بدهید. تام، تو که خبر داری. اگر بنا باشد هرکس کارش را رها کند، اوضاع از بیخ و بن به هم می‌ریزد. اگر تو سراغ باغ نروی، خیال می‌کنی کی دلش بسوزد و به باغ برسد.»

تام صدایش در نیامد.

مادرم چای ریخت و آن را با شیرینی سرمیز آورد وگفت: «نگران ما پیر و پاتالها نباشید. ما به اینجا آمده‌ایم و راه و رسم زندگی امریکایی را پذیرفته‌ایم. حالا ما هم یك پا امریکایی هستیم. گذشت زمان هدف ما را روشن می‌کند. ما آمده‌ایم که در امریکا بمانیم. کار یکی دو روز که نیست! تازه ما آدمهای کوچه و بازار که نباید نگران باشیم.»

تام گفت: «بلی، گمانم حق با شما باشد.»

«حق با امریکاست. امریکا از پا در نمی‌آید. اصولی که امریکا بر آن اعتقاداتش را استوار کرده، از بوتهٔ آزمایش زمان و زورگویی به سلامت به در می‌آید. بالاخره روزی مردم دنیا تجاوز را محکوم می‌کنند.»

مادر بلند شد و برای تدارك شام از اتاق بیرون رفت. تام در اتاق پس و پیش می‌رفت. هراز گاه از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد. باد در میان دشت هو می‌کشید. تام زیر لب گفت: «باغ خراب هم که بشود، آبادش می‌کنم. همهٔ باغهای شهر را آباد می‌کنم. همهٔ باغهای امریکا را با همان سرعتی که دشمن ویران کند، دوباره می‌سازم. طبیعت با ماست و زایندگی طبیعت را نمی‌توان از بین برد.»

لبخند زدم و گفتم: «خوش به حالت! فردا صبح زود بلند می‌شویم و کمر همت می‌بندیم و کار می‌کنیم و عرق می‌ریزیم! بزن قدش!»

محکم دست دادیم. مرد و مردانه! از فشار مردانه‌ای که به دستم می‌داد، فهمیدم که حاضر است در راه امریکا و باغهای خودش، از جان هم بگذرد.

مادر هراسخورده گفت: «هیچ خبری از او نرسیده. باید دیروز می‌رسید. یعنی چه اتفاقی افتاده؟ نکند بلایی سرش آمده باشد.»

ساعت هشت شب بود و هیچ خبری از برادره نداشتیم. از نگرانی نمی‌توانستیم یك جا بند شویم.

گفتم: «امشب هم به خانه نیامد. حالا دیگر دیر شده. لابد امروز صبح با آخرین قطار به اوکلند رسیده است.»

کارهایمان مانده بود و روی هم تلنبار شده بود. مجبور بودیم تا شب کار کنیم. هنوز کلی گل مانده بود که باید آنها را دسته می‌کردیم. صدای زنگ تلفن به گوش می‌رسید. صدا خیلی ضعیف بود، اما مادر ذوق‌زده و شادمان داد زد: «حتماً کازوئوست. شك ندارم.»

بدون تعارف و چاق سلامتی حالش را پرسیدم و کفش و کلاه کردم که او را از سان لئوناردو به خانه برسانم. سرراه به حرفهایی که می‌خواستم به او بزنم و چیزهایی که از او بپرسم، فکر می‌کردم. اما چشمم که به او افتاد، حرفهایم را از یاد بردم و نتوانستم حرفهایی را که توی دلم بود، به زبان بیاورم. ساك او را گرفتم و در ماشین انداختم. مدتی به سکوت گذشت و حرفی به هم نزدیم. بعد سر صحبت را باز کردم و پرسیدم حالش چطور است و هوای تگزاس چطور بوده. گفتم: «از دیروز تا حالا چشم انتظارت هستیم. مادر شام بار گذاشته. لابد گرسنه‌ای، نه؟»

سر تکان داد و گفت: «قطار لس‌آنجلس دیر کرد. هشت ساعت تأخیر داشت، وگرنه صبح ساعت هشت باید به سان فرانسیسکو می‌رسیدم.»

به خانه هم که رسیدیم، اوضاع همان طور بود. مادر نتوانست حرف بزند و بریده بریده گفت: «امشب چیز مخصوصی درست نکرده‌ام. کاش غذای بهتری تدارك می‌دیدم.»

برادرم گفت: «ای بابا! چقدر سخت می‌گیری! چه فرقی می‌کند؟»

پدر در اتاق نشسته بود و ظاهراً روزنامه می‌خواند، اما نگاهش جای دیگری بود و دستهایش می‌لرزید. مادر با عجله می‌جنبید تا شام او را حاضر کند. سر میز رو به روی برادرم نشستم و در سکوتی سرشار از حرف و عمل، موج احساس و عاطفه را حس می‌کردم. برادرم هم آن را می‌دید. نشسته بود و حرف نمی‌زد؛ اما یقین داشتم که همه چیز را می‌فهمد. انگار همین بچهٔ دیروزی و ته‌تغاری خانه نبود که برای اولین بار از خانه دور شده بود. حالا برای خودش یلی به حساب می‌آمد. اعتماد به نفس و آرامشی که نشان می‌داد، او را بزرگتر می‌نمود. شعار دوستانش این بود که این شعله را زنده نگه دارید. در سرباز بودنش شکی نداشتیم. به استقبال مرگ رفته بود، به جایی که جایگاه راستین سربازان در جنگ و صلح به شمار می‌رفت و اینك بازگشته بود.

پنج روز تمام سرمان به کار گرم بود و گلها را می‌چیدیم و دسته می‌کردیم تا برای شب عید آماده باشد. غذا که چه عرض کنم، از بس خورده بودیم، تکان خوردنمان مشکل شده بود. چپ و راست به دیدن اقوام و آشنایان می‌رفتیم. انگار انتظار ساعت جدایی را می‌کشیدیم. چه زود گذشت. همه جمع شده بودند و هرکس حرفی می‌زد. قطار که رسید، نوبت او بود، اما بغض راه گلویمان را گرفت. نتوانستیم حرف دلمان را بزنیم.

سوار ماشین که شده بودیم، مادرم گفت: «کازوئو، نگران من نباش مادر! فکر خانه را هم نکن!»

برادرم گفت: «مادرجان، مواظب خودت باش!» در خیابان شانزدهم دوستان صمیمی مادرم منتظر ما بودند. آنها آمده بودند تا برادرم را بدرقه کنند. پانزده دقیقه وقت داشتیم. برادرم مجله‌ای خرید و آن را ورق زد. می‌خواست بداند کاریکاتورش را چاپ کرده اند یا نه.

پرسیدم: «در این شماره کاری از تو زده اند؟»

او که هنوز ورق می‌زد، جواب داد: «هنوز ندیده ام. آها! پیدایش کردم. اینجاست.»

گفتم: «چه قشنگ است! نگذار پشت کارت باد بخورد. بالاخره صلح می‌آید و وقتی برگشتی، باز هم خنده جای خود را باز می‌کند.»

مادرم نقاشی و کاریکاتورهای او را به دوستانش نشان داد. قطار که از راه رسید، بلند شدیم. چه قطاری! دراز دراز بود. به طرف سکوی لس‌آنجلس رفتیم. دوستان مادرم با کازوئو خداحافظی کردند و گفتند: «تا می‌توانی به امریکا خدمت کن. شرف ملت ما به شما سربازان نسل دوم بستگی دارد.»

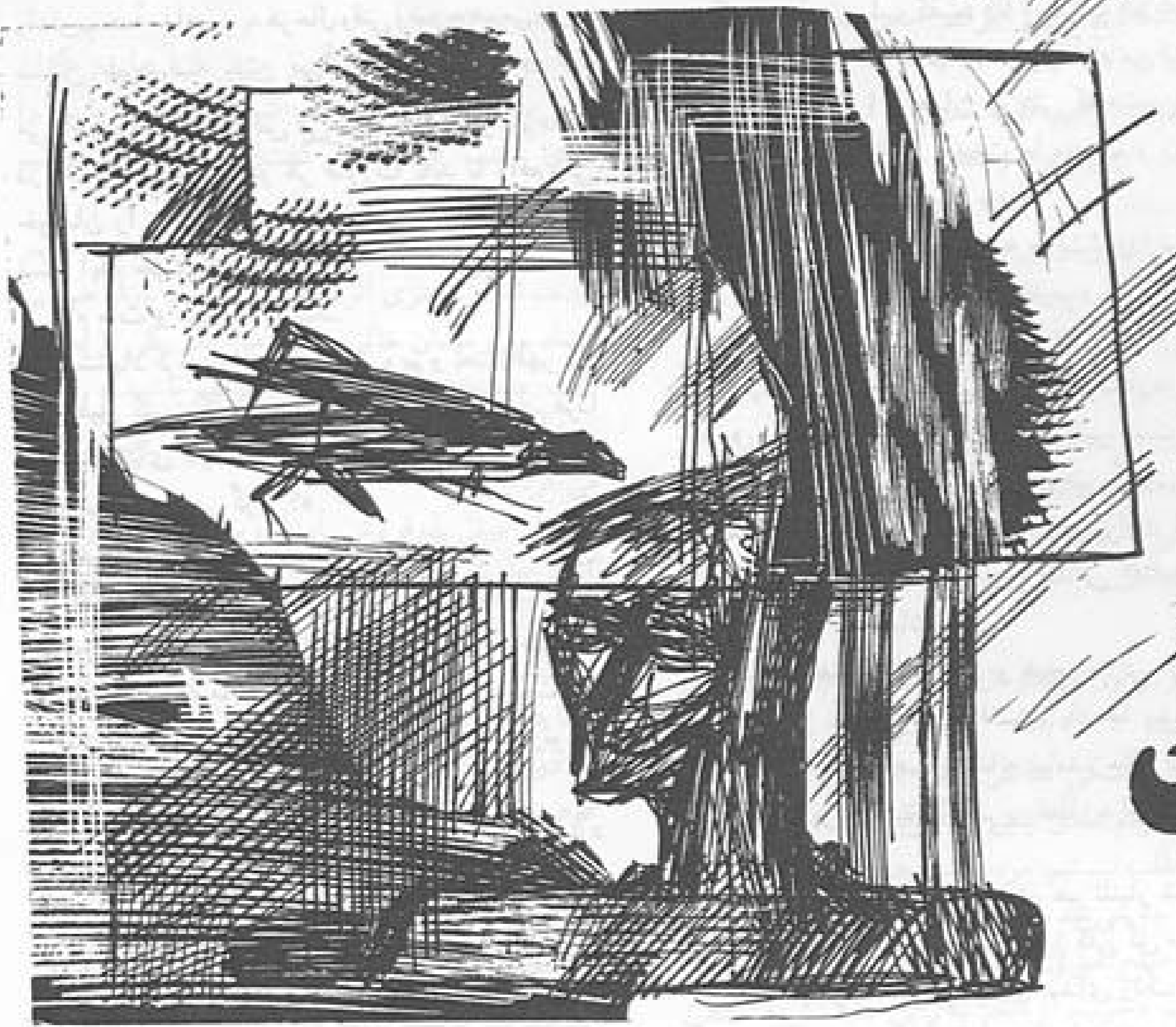
برادرم سرتکان داد و به مادرم خیره شد. مادر چشمهایش پر از اشك شد و سرش را خماند. از روی سکو دست تکان داد. داخل قطار گمش کردیم. قطار که راه افتاد، اشك به پهنای صورت مادرم دوید. مادر داد زد: «چرا او مثل بقیه پرده را نمی‌کشد؟ همه پرده‌ها را باز کرده‌اند.»

ایستادیم و به قطار که از نظر پنهان می‌شد، چشم دوختیم. قطار رفت.□

---

* توشیو موری در سال ۱۹۱۰ در اوکلند به دنیا آمد. در طول جنگ جهانی دوم و بخصوص بعد از حمله ژاپن به پرل‌هاربور، او را نیز همراه بقیه مهاجرین ژاپنی در اردوگاه اسرا زندانی کردند و تا پایان جنگ در آنجا نگه داشتند. وی در سال ۱۹۸۰ از دنیا رفت و آثار زیبایی از خود به جای گذاشت.

«نی سی» یا نسل دوم به بچه‌های مهاجران ژاپنی که در امریکا به دنیا آمدند، اطلاق می‌شد. در طول جنگ دوم جهانی، کنگرهٔ امریکا قانونی تصویب کرد که بنا به آن، کلیهٔ مهاجرین ژاپنی که از نظر آن قانون شایستگی اقامت و پذیرش تابعیت را نداشتند، در اردوگاههای مخصوص زمان جنگ، برای جلوگیری از نفوذ ستون پنجم بازداشت شدند. از نسل دومی‌ها، تعدادی سرباز را در واحدهای ویژهٔ اطلاعات و عملیات به کار گرفتند.



جیرجیرک

● حسن بنی عامری

این دفعه باباش آمد دم در. عرقگیر رکابی پوشیده بود، داشت پشمهای سینه‌اش را می‌خاراند.

تهمورث می‌گفت، روزهای پیش: «باباش آدم کشته، با همان کامیونی که همیشه خدا جلو در خانه‌شان است.»

برگشتم نگاه به کامیون کردم. نشسته بود تو تاریکی. حرفم یادم رفت. حتی یادم رفت از دماغم خون آمده، زیر چشمم کبود شده، لبم باد کرده.

باباش گفت: «فرمایش؟»

و طوری گفت که خیلی راحت فهمیدم می‌گوید چه مرگم است.

آب دهانم را قورت دادم. گفتم: «من جیرجیرک ایرج نیستم.»

«چی نیستی؟»

«بش بگو بیاید دم در. بگو بیاید اگر راست می‌گوید، یك بار دیگر مرا بزند.»

آمد جلوتر. نور چراغ برق افتاد روی صورت زخم و زیلی‌اش. چیزی از گردنش آویزان بود که زنجیر بود و می‌دانستم طلا نیست و نقره بود و بعدها فهمیدم جیرجیرکی نقره‌ای ست. موهای روی پیشانی‌اش را با دستش زد کنار و وقتی فهمید من همانم که از سر شب

تا حالا پنج بار خواب را بش زهرمار کرده‌ام، دندان‌قروچه رفت. دستش را برد طرف شلوارش. طوری که انگار بخواهد کمربندش را باز کند، برود کسی را بزند

وقتی فهمید اشتباه کرده ست، پیژامه‌اش را کشید روی شکم ورقلمبیده‌اش، قدمی آمد جلوتر: «چه مرگته تو نصف شبی؟»

چنگ انداخت یقه‌ام را قلوه‌کن کرد، کشیدم جلوی صورت خودش:

«چرا نمی‌گذاری که مرگم را بگذارم، خبر مرگم؟»

و سرش را چرخاند طرف حیاط و داد زد: «جیرجیرك!... جیرجیرك!»

و حس کردم، خیلی ناگهانی، که ساعت دوازده ست و دارم از تو کوچه گلستان رد می‌شوم و باز جیرجیرك آقا ایرجم.

دستم را کرده بودم تو جیب شلوارم، داشتم با خودم کلنجار می‌رفتم بفهمم هشت نه تا را چطوری می‌شود با هم ضرب کرد که ناخنهای بلند خانم سوخکیان نرود فرو تو لالهٔ گوش آدم. اول شد شصت و چهار تا. بعد به خودم فحش دادم. به خودم گفتم دیوانه، الاغ، از این چیزها. گفتم می‌شود هفتاد و دو تا. بعد دیدم کسی دارد از سر کوچه می‌آید، با سر و صدا، سوار چوبی بلند. به چوبش فرمان بسته بود. بوقهای الکی هم می‌زد. رسید نزدیکتر. به پیژامه‌اش کمربند بسته بود، موهاش را ریخته بود روی پیشانی‌اش. قدش بلندتر از من بود. شاید یك وجب. چشمهای سیاه و درشتش داشت بم می‌خندید، برانداز می‌کرد. فکر کردم لابد دارد پیش خودش فکر می‌کند این مُردنی را خیلی راحت می‌شود اذیتش کرد. وقتی دیدم آن قدرها زورم بش نمی‌رسد که بزنم بیخ گوشش، فتیله پیچش کنم، کیفم را انداختم رو کولم، از کنارش رد شدم رفتم.

گفت: «هی!»

گفت: «هو، با توام!»

و وقتی دید جا زده‌ام، فریاد کشید، خواست بایستم، وگرنه می‌آید با کمربندش حسابم را می‌گذارد کف دستم. نتوانستم بایستم. دویدم. و وقتی به خودم آمدم که چوبی گیر کرد پشت پام، مثل توپ خوردم زمین. کف دستم خراش برداشت. برگشتم خواستم فحشش بدهم، دیدم از این جرأتها ندارم، از چشمهاش خیلی می‌ترسم. داشت می‌خندید. داشت کمربندش را باز می‌کرد.

«چی کار داری به کارم؟»

« چرا فرار کردی؟»

«فرار نکردم. دارم می‌روم خانه‌مان.»

«غلط کردی می‌روی خانه‌تان.»

و با کمربندش افتاد به جانم، بم فهماند اگر می‌گوید بایست، باید بایستم، حرفش را گوش بگیرم، نروم دنبال کار خودم. و من هی می‌گفتم نزن و او می‌زد و می‌خندید و من گریه می‌کردم و او بیشتر می‌زد و عاقبت فریاد زد: «خفه شو، بت گفتم، جیرجیرك.»

و من از آن روز به بعد، سر ساعت دوازده، وقتی مدرسه‌مان تعطیل می‌شد، جیرجیرك او بودم.

«اسم من چیه؟»

زل زدم تو چشمهای سیاهش و او با مشت کوباند زیر چشمم. طوری که یك ساعت بعد زیر چشمم کبود شد.

گفتم: «ایرج.»

مشت دوم کوبیده شد تو دهانم. طوری که ده دقیقه بعد حس کردم می‌توانم خیلی راحت لب باد کرده بالایی‌ام را ببینم.

گفتم: «آقا ایرج.»
«حالا شدی بچه آدم.»
مشت سوم کوبیده شد رو دماغم. طوری که چند لحظه بعد کاسه دستم شد پر از خون دماغم.
«این را زدم که دیگر هیچ وقت اسمم یادت نرود.»
آقام خندید. دستم را گرفت برد طبقه بالا، سروصورتم را نشان ننه صفورا داد: «ببین آقا پسر گلت چه خوشگل شده!»
رنگ ننه صفورا پرید، زد تو صورت خودش: «کی همچینش کرده؟»
« خوردم زمین. نترس. خودم.»
آقاجانم گرفت نشست، تکیه داد به پشتی ترکمنی. سیگاری از جعبه سیگار نقره‌اش درآورد گذاشت گوشه لبش: «خر گیر آوردی، فکر کردی؟»
«راست می‌گویم، به خدا.»
ننه صفورا چادرش را انداخت سرش، دستم را گرفت کشید: «خانه شان نشانم بده تا به ننه‌اش بفهمانم یك من ماست چقدر کره دارد.»
حوصله نداشتم. می‌دانستم آن روز روزی نبود که بشود به کسی بفهماند یك من ماست چقدر کره دارد، من زمین خورده بودم، باید سر حرفم می‌ایستادم. ایستادم.

آقام دیگر نخندید. سیگارش را بُرد گذاشت گوشه لبش، دندان قروچه رفت، ته سیگارش را جوید. ننه صفورا هم باور نکرد من زمین خورده باشم. از این که کتك‌خور بچه‌های ریغونهٔ مردم شده‌ام، فحش به خودش و تمام فامیلهای دور و نزدیکش داد.
آقام گفت: «که گفتی خوردی زمین؟»
«ها.» .
نگاه به سیگارش کردم. کف دستش له شده بود، توتونش ریخته بود رو فرش. مهتاج سرش را گذاشته بود رو پای آقاجان، با چشمهای آبی‌اش نگاه به من می‌کرد و با انگشتهای پسقلی‌اش وَر به گلهای قالی می‌رفت.
گفتم: «دست نزن به آنها!»
« به تو چه مربوط، انچوچك.»
آقام گفت: «با تو بودم.»
گفتم: «دیدی این چی گفت؟»
بلند شدم بروم مهتاج را بزنم که آقام گفت: «گفتم برو بیرون از خانه من!»
ننه صفورا دیگر نتوانست رختخوابهامان را بیندازد برای خواب. همان طور خشك ماند. نگاه به آقاجانم کرد، با چشمهای آبی‌اش. باورش نمی‌شد همچی حرفی از آقام شنیده باشد، من هم.
«مگر با تو نیستم؟»
«من که کاری نکرده‌ام.»
«دیگر می‌خواستی چی کار کنی.»
آمد جلوتر.
چاره‌ای نبود. گفتم: «غلط کردم.»
«دیگر غلط کردن هم فایده ندارد.»
«گه خوردم.»
«کارت از گه خوردن هم گذشته.»
«دیگر از این...»
«مگر حرف حساب حالیت نمی‌شود؟»
یقه‌ام را گرفت.
«سگهای تو خیابان آدم را تکه پاره می‌کنند.»
«بهتر.»
از رو پله‌ها کشاندم پایین، بردم از در حیاط بیرون. نگاهم کرد. نگاه پر خواهشش کردم. چشم غره رفت، در را روی صورت خودش بست. گریه کردم. بلند شدم مشت به در بسته کوبیدم.
در باز شد. آقام بود. اُرسیهام از کنار در افتاد جلوی پام. کجکی افتاد.
«پسری که این قدر دست و پا چُلفتی باشد، این قدر بخورد زمین به درد این خانه نمی‌خورد.»
و در را بست.
اُرسیهام را پام کردم، نشستم دم در، گریه‌ها کردم.
در باز شد.
«اینجا هم حق نداری بشینی. بلند شو گم شو برو یك جای دیگر!»
«کجا بروم آخر؟»
آقام لبهاش را فشار داد روهم، چشمهاش را بست: «قبرستان.»
و در را محکم بست. فهمیدم دیگر جام آنجا نیست. بلند شدم آمدم عقب به ننه‌ام و آقام فحشهای بد دادم. با خودم قرار گذاشتم اگر تا فردا صبح سگها نخوردندم، مهتاج را (وقتی می‌خواهد برود آدامس خروس بخرد) بروم گیر بیارم و موهای طلایی‌اش را بکَنم تا ننه صفورا این قدر موهاش را شانه نکند، این قدر نگوید چه موهای قشنگ و نازی دارد. دیگر هیچ وقت دلم نمی‌خواست سرش را بگذارد رو پای آقاجانم، وَر با گلهای قالی برود، آن طور بم بگوید انچوچك.

صدای پارس سگها آمد. هر چه فحش بلد بودم به خودم و ایرج دادم. یکی از سگها از تو کوچه «پارك هتل» آمد بیرون، دوید آمد طرفم. سگ گرگی بود، قهوه‌ای، با لکه‌های سیاه روی تنش و گوشه‌ای از صورتش. دویدم پیچیدم رفتم تو کوچه گلستان. سگ گرگی هنوز پی‌ام می‌آمد. هر چه زور داشتم جمع کردم تو پاهام، رسیدم به کامیون بابای ایرج. سگ فقط دو قدم فاصله با من داشت. پریدم رفتم از نردبان گوشه در بالا. زبان سرخ سگ برق زیر نور ماه می‌زد و می‌لرزید بش نیشتك انداختم گفتم: «پخمه گیر آوردی، فکر کردی؟»
و سگ انگار فهمیده باشد چه گفته‌ام، زوزه‌ای سر داد، زمین را بو کشید، راهش را گرفت رفت، از همان راه که آمده بود.

نفسی به راحتی کشیدم، خودم را انداختم رو بار کامیون، نگاه به ستاره‌ها کردم و به خانه بابای ایرج. حیاطش معلوم بود و من درخت نارنج را می‌دیدم و آن کمربند قهوه‌ای را. خانه بابای ایرج لرزید. تارشد. و من فحش به تمام ساعتهای دوازده دادم و از این که نتوانسته بودم به درد آقا جانم بخورم. احساس گنگی پیچید تو رگهام، واداشتم از پله‌ها بیایم پایین، بروم بایستم روبروی در خانه بابای ایرج. انگشتم را بردم طرف زنگ، چند بار، و نتوانستم. مشتهای ایرج بزرگ می‌شدند کوبیده می‌شدند تو صورتم و کاسه دستم...
زنگ زدم.
صدای خواب آلود ایرج گفت: «کیه؟»
«منم.»
«منم کیه؟»
لبم لرزید. نمی‌خواستم اسمی دیگر را بگویم. می‌خواستم حتماً اسم خودم را بگویم. صدای ایرج جرأتی برام نگذاشت.
«گفتم کیه؟»
لبم را فشار دادم روهم، چشمهام را بستم، و گفتم: «منم. جیرجیرك.»
و بعد آرامتر، جوری که انگار فقط خودم شنیدم گفتم: «دانیال.»
در باز شد. خود ایرج بود. و نه مثل همیشه. از چیزی انگار می‌ترسید.
«چه می‌خواهی نصف شبی، جیرجیرك؟»
آرام، جوری که ناراحت نشود گفتم: «تو، تو اصلاً واسه چی مرا می‌زنی؟»
«وقت گیر آوردی حالا؟»
«می‌خواهم بدانم.»
«می‌خواهم ندانی.»
بلند، جوری که ناراحت شود گفتم: «تو اصلاً غلط کردی مرا می‌زنی.»
«خیلی پررو شدی آ. باز هم انگار کتك می‌خواهی.» می‌خواهی.»

آمدم یك قدم جلوتر: «فکر کردی کی هستی؟»
یقه‌ام را گرفت کشید جلوی صورت خودش: «می‌روی یا با مشت بفرستمت بروی؟»
«فکر کردی می‌ترسم ازت؟»
مشت را بلند کرد بزند.
«بگو غلط کردم!»
و مشت زد و من چیزی نگفتم.
«بگو گه خوردم!»
و مشت زد و من چیزی نگفتم.
«بگو من جیرجیرك آقا ایرجم.»
و مشت زد و مشت زد و من باز چیزی نگفتم. در را بست رفت. و من دوباره در زدم و او دوباره و سه باره و چند باره مشت زد و مشت زد و مشت زد. تمام صورتم کبود شده بود، خون ازش می‌آمد. صدای کلفتی از تو خانه می‌خواست بداند کی زنگ زده ست.
«هیچ کس. یك مزاحم بود. ردش کردم رفت.»
و من مزاحم نبودم و دیگر نمی‌خواستم کسی صدام بزند جیرجیرك.

باباش داد زد باز: «جیرجیرك!»
گفتم: «ایرج هم جیرجیرك است؟»
«به تو مربوط نیست.»
و داد زد: «مگر سرب تو گوشهات ریخته‌اند؟»
لبم را فشار دادم رو هم، چشمهام را بستم، و خندیدم. ته دلم قرص شد. لبم را باز دندان گرفتم، و باز خندیدم از این که دیدم ایرج هم برای باباش جیرجیرك است.
ایرج آمد. مرا که دید، نتوانست چشمهاش را با پشت دستش بمالد. گفت: «تو؟!»
باباش گفت: «این می‌شناسی؟»
«نه.»
«دروغ نگو.»

«دروغم چیه.»

باباش آمد یقه‌اش را گرفت، زد پس کله‌اش: «خانه‌شان بلدی؟»

ایرج نگاه چپ چپم کرد: «گمانم.»

«کجاست؟»

ایرج گفت کجاست. درست گفت.

دست هر دومان تو مشتهای بابای ایرج داشت له می‌شد. قدمهامان اندازه قدمهای او نبود. هر دومان کشیده می‌شدیم رو زمین و او عین خیالش نبود.

ایرج گفت: «اینجاست گمانم.»

دست ایرج ول شد. دست بابای ایرج رفت جلو، کوبه در را محکم بلند کرد زد به در. صدایی نیامد. یك بار دیگر زد و دوبار دیگر.

«مگر کسی تو این خراب شده نیست؟»

«هست.»

در باز شد. آقام بود. پیراهن سفیدی تنش بود. هر وقت می‌پوشیدش، هیچ وقت نمی‌توانست راحت بگیرد بخوابد.

«کاری داشتید؟»

«این بچهٔ شماست؟»

آقام چشمهاش را ریز کرد آمد جلو، بِرّ و بِرّ نگاه چپ چپم کرد. لبهاش را هم جمع کرد تو هم: «کی گفته این بچهٔ من است؟»

بابای ایرج محکم زد تو سر ایرج. یکی هم زد پس کله من و به ننه بابام طوری فحش داد که دیگر هوس نکنند همچی بچه مزاحمی پس بیندازند.

آقام لبش را دندان گرفت، دستی به صورتش کشید، سیگاری از جا سیگار نقره‌اش درآورد گذاشت گوشه لبش.

بابای ایرج گفت: «اگر یك بار دیگر آن دوروبرها ببینمت، خونت پای خودت است.»

و دست ایرج را گرفت، زد پس کله‌اش. بش گفت جیرجیرك. بش اردنگی هم زد. بعد برش داشت بردش تو کوچه گلستان، باز هم زدش. صداشان می‌آمد.

نگاه به آقام کردم. سیگارش هنوز گوشه لبش بود.

«من، من پسر تو نیستم؟»

لبهاش را فشار داد تو هم، چشمهاش را بست: «نه.»

«پس، پس کی پسرت است؟»

سیگارش له شد تو دستش: «پسر من رفته کوچه گلستان.»

«رفته چی کار؟»

«برو از خودش بپرس.»

و در را بست.

سرم را گذاشتم رو کوبه در، گریه‌ها کردم. در باز شد باز. آقام بود. کاغذ و خودکار دستش بود. گرفتشان طرف من: «اگر دیدیش، بش بگو ازشان دستخط بگیرد برای غلطهایی که کرده‌اند.»

لبهام را فشار دادم رو هم، و گفتم: «می‌بینمش.»

و در را بست.

سرم را انداختم زیر، افتادم راه.

صدایی گفت: «دانیال!»

سر چرخاندم. نگاه به بهار خواب کردم. مهتاج آویزان بود ازش.

«چیه؟»

«گشنه‌ات می‌شود. بگیر!»

تکه‌ای نان بازاری انداخت پایین. برش داشتم. گوشه‌اش را جویدم. فهمیدم چقدر گشنه‌ام بوده ست و چقدر پاری وقتها نان بازاری خالی هم می‌تواند خوشمزه باشد.

رسیدم. نان بازاری را فرو کردم تو جیبم، زنگ را فشار دادم، تا ته.

صدای نعره بابای ایرج پیچید تو کوچه: «کیه؟»

دادم زدم: «منم.»

بلندتر داد زدم: «دانیال.»

در حیاط باز شد. بابای ایرج آمد بیرون. عکسی دستش بود و کمربندی چرمی. جیرجیرك نقره داشت تاب تو سینه‌اش می‌خورد.

«چه می‌خواهی از جان من امشب؟»

«ایرج باید بگوید غلط کردم.»

داد زد: «جیرجیرك!»

صداش پیچید تو کوچه. چراغهای خاموش پنجره همسایه‌ها روشن شدند. چند تا زن و مرد با موهای آشفته و لباس خواب آمدند بیرون. آنهایی هم که چراغهاشان را روشن کرده بودند و حوصله‌اش را نداشتند بیایند پایین، نگاه از پشت پنجره‌هاشان به ما می‌کردند.

ایرج مثل فشفشه آمد پرید بیرون: «ها، بابا؟»

«این بچه چه می‌گوید؟»

«چه می‌گوید؟»

بابای ایرج رفت طرفش. عکس از دستش افتاد زمین.

ایرج مجبور شد برود عقب.

«چرا این قدر عذابم می‌دهی امشب؟»

ایرج گریه افتاد و من دهانم باز ماند. فکر می‌کردم هیچ وقت نمی‌توانم گریه ایرج را ببینم و حالا که داشت گریه می‌کرد، خیلی برام عجیب می‌نمود. رفتم تو خانه‌شان تا بهتر بتوانم گریه‌اش را ببینم.

بابای ایرج کمربندش را بلند کرد افتاد به جان ایرج، ازش خواست غلط کند، گُه بخورد، دیگر از این کارها نکند. و ایرج غلط کرد و گُه خورد. و باباش هنوز دست بردار نبود. حالا کمربندش را انداخته بود کنار، با مشت افتاده بود به جان پسرش. جیرجیرك نقره‌اش گاه برق می‌زد، گاه نمی‌زد، نمی‌شد دیدش.

همسایه‌ها دویدند تو حیاط، مشتهای بابای ایرج را گرفتند، نگذاشتند بیشتر بزنندش. ایرج حالا گریه می‌کرد. و من فکر می‌کردم لابد تا یك ساعت دیگر زیر چشمش کبود می‌شود، تا ده دقیقه دیگر حس می‌کند می‌تواند خیلی راحت لب باد کردهٔ بالایی‌اش را ببیند، و تا چند لحظه دیگر کاسه دستش پر از خون می‌شود.

بابای ایرج گفت، با چشمهای سرخش: «راحت شدی حالا؟» و گریه کرد و مشت به سر و صورت خودش کوبید. همسایه‌ها نگاه چپ چپم کردند. بم فهماندند بهتر است گورم را گم کنم.

آمدم بروم که نگاهم افتاد به آن عکس. برش داشتم از زمین. نگاهش کردم. عکس زنی بود مو بلند، با خنده و چشمهایی مثل خنده و چشمهای ایرج. روی عکس جای چند لکه خیس بود. بعدها حدس زدم می‌توانسته جای اشك بوده باشد.

بابای ایرج گفت: «کجایی ترلان ببینی پسرت چه شمری شده، افتاده به جان بچه‌های مردم؟ کجایی آخر؟»

سرش را گرفت طرف آسمان، و گفت، با گریه: «ای خدا!!!»

یکی از همسایه‌ها گفت: «اگر نگذاشته بود برود، نه تو مجنون می‌شدی، نه این بچه.»

پیرمردی گفت: «برو آب تو به بریز سرش، بیارش سرخانه زندگیش. عذاب نده این قدر خودت را، او را، این بچه را.»

بابای ایرج زنجیر جیرجیرك نقره را پاره کرد. نگاه پُرحسرتش کرد. گفت: «کجا بیارمش جیرجیرکم را؟ کجا بیارمش؟»

نگاه به خودکار و کاغذم کردم. آورده بودمشان ایرج با خط خودش بنویسد غلط کردم، بنویسد گُه خوردم، بنویسد دانیال دیگر هیچ وقت جیرجیرك ایرج نیست. نتوانستم. دلم لرزید. پشت کردم به همه‌شان. عکس را انداختم زمین. راهم را گرفتم رفتم.

سر کوچه سایه مردی را دیدم که راه با عجله می‌رفت و سیگار می‌کشید. اُرسیهام لخ لخ صدا می‌کرد رو آسفالت سرد کوچه. نه می‌توانستم برگردم، نه می‌توانستم راه مثل آدم بروم. اُرسیهام رفتند جلوی جوی آب ایستادند. خیابان ساکت بود. فقط صدای جوی آب می‌آمد. صدایی که آدم را وامی‌داشت بایستد خیره موجهای نقره‌ای‌اش شود و اگر سنگی دستش باشد، بکوبد میانش، بگوید هِی.

نگاه به خودکار و کاغذم کردم. کوبیدمشان تو جوی آب، و گفتم: «هی!»

سایه آقام ایستاده بود کنار در خانه‌مان. سیگار می‌کشید، با عجله. دود را که دیدم، گشنه‌ام شد. همیشه همین طور بود. هر وقت آقام سیگار می‌کشید، دودش را ول می‌کرد تو اتاق، گرسنه‌ام می‌شد می‌رفتم نان بازاری سَق می‌زدم.

نان بازاری را درآوردم از تو جیبم، به نیشش کشیدم. نشستم لب جوی، زل زدم به آب. نفهمیدم چرا اشك تو چشمهام جمع شد، دلم خواست فحش به خودم بدهم. لبم را فشار دادم تو هم. حس کردم نفس داغی خورد به دستم. سرم را بلند کردم. سگ گرگی را دیدم. ایستاده بود روبروم. آمد جلو. دستم را لیسید. خیره نان بازاری‌ام شد. اگر وقت دیگری بود، باید فریاد می‌کشیدم، باید کمك می‌خواستم و اگر فرصتم می‌داد باید فرار می‌کردم. نگاه گرمش نگذاشت فریاد بکشم، نگذاشت کمك بخواهم، نگذاشت فرار کنم. زل زدم تو چشمهاش. حس کردم سالهاست باش دوستم، سالهاست ازش نمی‌ترسم. نان بازاری را دراز کردم طرفش. آرام به نیشش کشید. لبم را فشار دادم رو هم، چشمهام را بستم و آه از ته دل کشیدم.

ساعت دیواری خانه استاد جمشید دوازده بار صدا کرد. دیگر حتم داشتم جیرجیرك هیچ کس نیستم.

بهار سال ۷۰

«از مجموعه دنیای کوچك دانیال»

روی هوا همین جا بیرون کادر

● یزدان سلحشور

کلاه توی هوا بود. از خودم پرسیدم: «پایین می آید یا نه؟»

و کلاه پایین نیامد. کلاه عجیبی نبود. بافتنی بود. اگر بگویم که جادویی بود یا «نظر کرده» دروغ گفته‌ام.

همیشه اتفاقهای عجیب در روزهای عادی پیش می آیند. یك روز عادی که تو از شدت بی خیالی یا خوشحالی، کلاهت را می اندازی هوا.

کمی به قوانین سه گانه نیوتن فکر کردم. بعد به قانون جاذبه. اگر سیب پایین نمی افتاد؛ نیوتن چه خاکی بر سرش می‌ریخت؟

به یاد نقاشی متحرکی افتادم که در آن نیوتن را دست انداخته بودند. نیوتن به دنبال سیب می گشت اما سیب نایاب شده بود. از موز استفاده کرد. انداختش هوا اما پایین نیامد. بعد کادر بزرگتر شد. میمونی روی دیوار موز را قاپیده بود!

من هم خواستم کادر را بزرگتر کنم. کمی دور شدم. ازکادر آمدم بیرون. تماشاچی شدم. کلاه روی هوا مانده بود. میمونی هم روی دیوار نبود. اصلا دیواری نبود. تصویر یك خیابان یك‌طرفه. که دستفروشهایش داشتند می دویدند. بستنی فروشی هم بود که گیر افتاده بود. مأمور شهرداری داشت کلمنش را خرد می کرد. پیرمرد ساکت مانده بود. مأمور می‌گفت:

ـ «صد بار، صدبار...» و لگد می‌زد. منظورش مبهم بود.

کاش نیوتن اینجا بود تا می‌پرسیدم: «یعنی چه؟» کلاه هنوز پایین نیامده بود. بیرون کادر، همانجا که من ایستاده بودم؛ پیرمرد هم ایستاده بود. گفتم: «یعنی چه؟» خندیدو رفت. پیرمرد دیگر، توی کادر نبود. مردی بود که داشت توی صف اتوبوس فحش می‌داد. زیر پایش، زولبیا، بامیه‌های ریخته...

می گفت: «کثافتها! این همه پول... ولی تختش را محکم نبسته‌اند. لعنتی‌ها!»

کلاه بالای سر مردم بود. مثل اینکه روی سر همه مردم بود.

مَثل معروفی است که مَردم داخل کادر حتماً آن را شنیده‌اند: «سرش را کلاه گذاشت» و این کلاه مال من بود. یعنی تازه مال من شده بود. بعد از اینکه از ناکجای شهر خریده بودمش. مغازه پُراز این کلاهها بود. پرسیده بودم: «چند؟» با خنده گفته بود:

ـ «قابلی ندارد؟»

و سرم را کلاه گذاشته بود.

توی کادر چند بچه کولی، این ور و آن ور می شدند. دختربچه‌ها، دوازده، سیزده سالی بیشتر نداشتند. با بچه‌ای روی کولشان یا بی‌بچه. بچه‌ها گاهی به کلاه نگاه می کردند و مردم هم گاهی به بچه‌ها.

بچه‌ها دستشان دراز بود. همیشه دراز بود. گاهی سکه‌ای، گاهی فحشی. اما برایشان فرقی نمی کرد. برای مردم هم. همه چیز طبیعی بود. یا طبیعی شده بود. کلاه هم طبیعی شده بود. مثل من، مثل همه. اگر می‌شد که داستان طبیعی‌تری بنویسم: حتماً شبیه «همینگوی» می‌نوشتم. چون «همینگوی» هم....

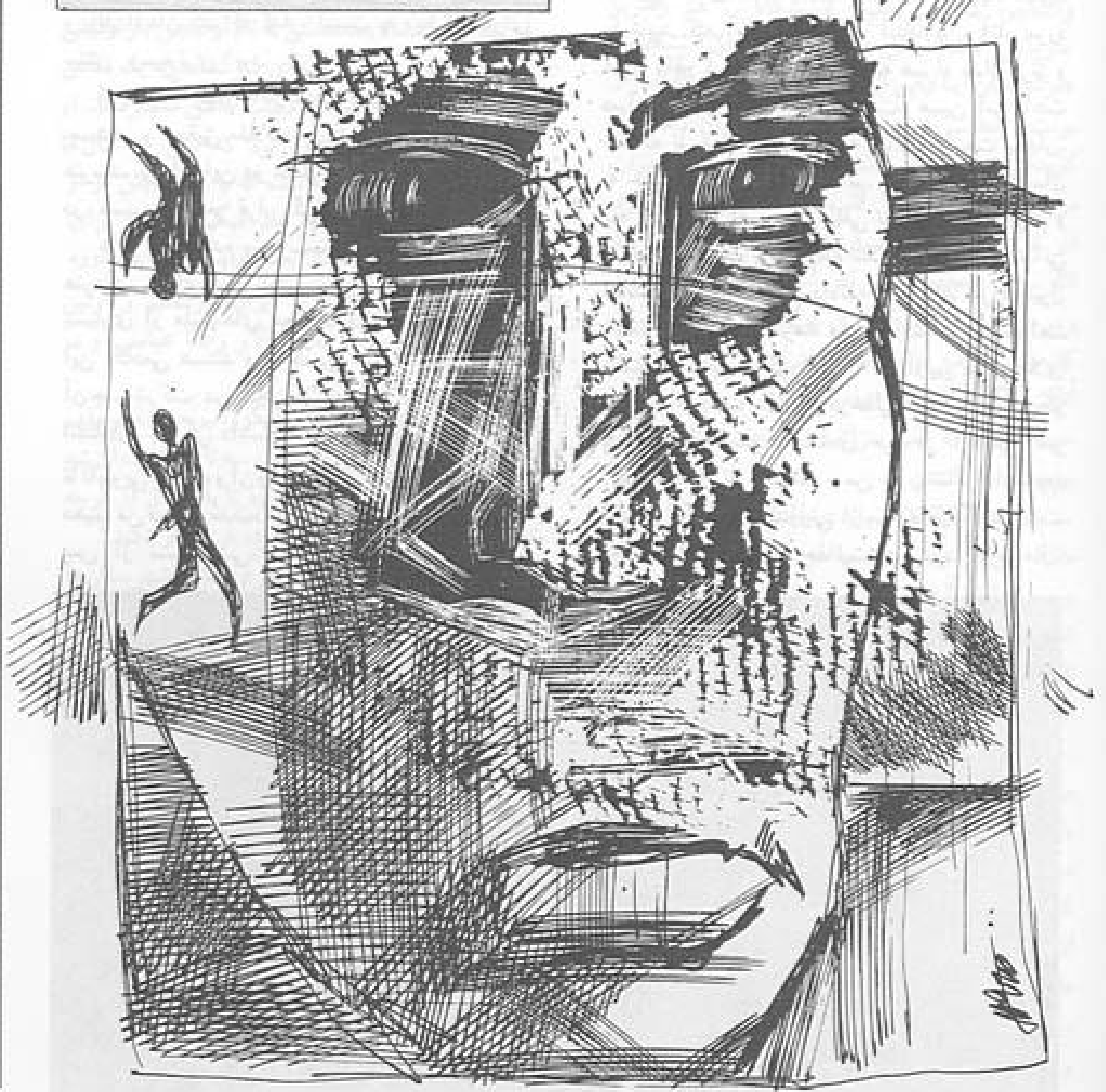
من حرف زیادی نداشتم که بزنم. فقط یك اتفاق بود که وارد این قضایایم کرد. به همین دلیل، از خیر توالی منطقی فصلها گذشتم. کلاه زمستانی‌ام را تا تابستان سال بعد، روی هوا نگه داشتم تا کولمن بستنی‌فروش زیر پای مأمور شهرداری خرد شود. من بیرون این کادرم و می‌توانم تمام کارهای ممکن و غیرممکن را انجام دهم.

می‌توانم «نیوتن» رامسخره کنم. می‌توانم در حد یك قدیس، بالایش ببرم. از آن آدمهایی هستم که می‌گویند: «گور پدر همه چیز!»

و حالا هم عصبانی شده‌ام. چون کلاهم پایین نیامده، و من چند سال است که بیرون کادر مانده‌ام. این غیرطبیعی است اما کم‌کم دارد طبیعی می‌شود. پیرمرد گاهی سری می‌زند و احوالی می‌پرسد. اما بقیه وقتها در قهوه‌خانه‌های بهشت، قلیان می‌کشد. گاهی هم به جنهم سری می‌زند تا آتش قلیانش را آنجا چاق کند.

تازگی‌ها هم به پُست نیوتن خورده که آنجا، درباره «بودن یا نبودن» فکر می‌کند. البته شما اعتراض می‌کنید که این فکر، مال «هملت» است اما، خوب، نیوتن هم حق دارد به مسائل غیرعلمی فکر کند. همانطور که من به مسئله جاذبه علاقمند شده‌ام.

برای پایان قصه فکری نکرده‌ام. احتمالاً این قضیه هم غیرطبیعی است اما من فقط می‌توانم به همان میمون فکر کنم. میمونی که موز نیوتن را در هوا قاپید. من ترجیح می‌دهم که با نام و یاد آن میمون، این قصه را تمام کنم. چرا که بزرگ بود و حسابی دنیا را خنداند. و مرا، با لگد از کادر بیرون انداخت.□





● گفتگویی با

منصورهٔ حسینی، نقاش معاصر

هنرمند، دلبسته صدای نسیم است

■ امیر لواسانی

■ قبل از این که سزان را بشناسم، قلم مشابه او را به کار می‌بردم.

■ هنر در تحقیق و جستجو خلاصه می‌شود

■ هنر، حرکتی دایره‌وار دارد

○ از حساسیت‌های دوران کودکی و نوجوانی‌ام صحبت کنم. از سال‌هایی که یك نیاز، یك احساس درونی، شاید شکل نیافته و ناآگاهانه ولی پاك و بی‌هیچ آشوب درونی، طرح کلیتی از تصاویر را در ذهنم می‌ریخت. نه اندیشهٔ خاصی داشتم و نه اراده‌ای که از آن تبعیت کنم و یا سر، باز زنم. انزوایی را می‌طلبیدم که در سکوت و آرامش حاصل از آن، هرآنچه را که در ذهنم بارور می‌شد به روی کاغذ منتقل کنم و این شاید از چشم تیزبین داناترین فرد خانواده دور نماند. می‌دانید حاصلش چه بود؟ این که من، شاگرد باشم و یکی از آن استادان خانه خراب که عکس‌هایی به دستت می‌دهند تا بزرگشان کنی، معلم.

یك هنرمند، اگر دست تقدیر و حوادث روزگار، یاری‌اش کند تا به ایده‌آلهای منطقی هنرش دست یابد، آن وقت، هرگز خاطرهٔ تلخ این گروه از استادان؟ را که بدون آگاهی با هنر نقاشی و روش تعلیم صحیح آن، ذهنیت ترا به تخریب می‌کشانند، از یاد نخواهد برد. و چه بسا استعدادهای درخشانی که به یاری این استادان، فرصت ابراز وجود نیافتند.

به هرجهت، پس از اتمام تحصیلات متوسطه، وارد دانشکدهٔ هنرهای «زیبا»ی تهران شدم و دورهٔ چهارساله دانشکده را زیرنظر مرحوم، **علی محمد حیدریان**، آقای **محسن مقدم** و یك خانم فرانسوی به نام **آشوت** به پایان رساندم. خاطرم هست که در آن دوران، مرحوم **گدار** هم در دانشکده حضور داشت و در ژوژمان‌ها، شرکت می کرد و باید اذعان کنم که گدار، نسبت به دیگران دارای بینش وسیع‌تری بود.

این دورهٔ چهارساله به من آموخت که هنر، در جستجو و تحقیق خلاصه می‌شود و اگر نتیجه کار هنرمند، بر پایهٔ این دو عامل استوار باشد، آن وقت در مسیر صحیح قرار گرفته است.

عازم سفر شدم و مناسب‌ترین محل را آکادمی هنرهای زیبای رم یافتم. می‌دانید که هنرمندان بسیاری از ملیت‌های مختلف متقاضی تحصیل در این آکادمی هستند و به همین علت لازمه ورود به آن‌جا، شرکت در کنکور و به نظر نهایی شورای استادان، بستگی داشت. به ما ۵ روز فرصت دادند تا تابلویی ساخته و آن را در معرض قضاوت شورا قرار دهیم. من در این مدت، دو تابلو رنگ روغن ساختم که پس از بررسی، انتخاب یکی از سال‌های اول تا چهارم را جهت تحصیل درآکادمی به خود من واگذار کردند. و طبیعی است که من در صورت تمایل به اقامت بیشتر درآن کشور و بالطبع، تحقیق و مطالعهٔ جامع‌تر بر روی مکاتب و آثار هنری دوره‌های مختلف، باید مجوز تحصیل در یکی از دانشگاه‌ها را در اختیارداشته باشم تا طبق آن، ادارهٔ پلیس، اقامت لازم را برایم صادر کند و به همین دلیل در سال دوم ثبت نام کردم.

از میان استادان کنسرواتیو و آوانگارد که آن موقع درآکادمی تدریس می کردند، **آمریکو بارتولی** را برگزیدم که از فیگوراتیو غنی و آزادی برخوردار بود.

تاریخ هنر را هم **ریوسکی** تدریس می کرد که متاسفانه به دلیل ناآشنایی با زبان، نتوانستم از این تاریخدان بسیار فهیم و عمیق بهره چندانی ببرم. در آن سال و حین تحصیل، نمایشگاهی گروهی، از نقاشان ایرانی در ساختمان **برانکاچو** برگزار شد که من موفق شدم جایزه اول آن نمایشگاه را که بورس ۹ماهه تحصیلی بود از آن خود کنم. پس از آن، مواجه شدم با کنکورهایی که جهت تشویق هنرمندان نسل جوان دایر می کردند. البته احساسم این بود که هیچ کس، دختر جوانی را با سن و سال آن زمان من جدی نگیرد، ولی به هرحال، همیشه این آمادگی را داشتم که در نمایشگاه‌های متعدد شرکت کنم. یادم هست که قرار بود نمایشگاهی در کاخ کشاورزی رم برگزار شود. من هم چند تابلو طبیعت بیجان به دبیرخانه آن نمایشگاه ارسال کردم و هیچ امیدی هم نداشتم که هیات انتخاب، تابلوها را تایید کند. ولی بر خلاف انتظارمن، آثار مورد قبول واقع شد و جوایزی هم به همراه مدال برنز و دیپلم افتخار به من تعلق گرفت. همین امر باعث شد که تا به امروز نسبت به نقاشی طبیعت بیجان، به خصوص گل، وفادار بمانم. پس از آن، با ارسال سه تابلو در کنکور بین‌المللی پرتره، شرکت کردم و با این که نسبت به پذیرفته شدن آثارم امید چندانی نداشتم، به من اطلاع دادند که تابلوها مورد قبول هیات ژوری قرار گرفته و به نمایشگاه راه خواهند یافت. در همین کنکور بود که من اولین مدال طلای خود را دریافت داشتم، درحالی که پرتره آمریکو بارتولی که سمت استادی مرا در آکادمی هنر داشت، مدال نقره گرفت و من چون شاگرد او بودم، احساس کردم که کدورتی از من به دل گرفته است، که دور از انتظار و حقانیت هم نبود. درهرحال،



خواست و تمایل من هیچ نقشی در این حادثه ایفا نمی‌کرد و قاضی، دیگری بود.

کنکور بعدی مربوط می‌شد به سازمان توریستی رم و من فکر می‌کردم که حتما لازم است از محل‌های شناخته شده‌ای مانند چشمهٔ سه سکه، و غیره تابلویی بسازم و آمادگی هم نداشتم که درحضور مردم و جمعیت جهانگرد کار کنم. این بود که پشت بام ساختمان مسکونی خودم را ترجیح دادم و در یك بعداز ظهر تقریبا توفانی، سه پایه‌ام را به آن جا منتقل کرده و منظره‌ای را که از پشت بام می‌دیدم، ساختم که آن تابلو را هنوز هم حفظ کرده‌ام. عجیب اینجاست که آن تابلو، جایزهٔ یك میلیون لیری را تصیبم کرد که آن زمان مبلغ قابل توجهی بود و برای یك دانشجو سرمایهٔ هنگفتی محسوب می‌شد. تابلو را هم یکصد و پنجاه هزار لیر قیمت گذاری کردند که من از فروشش چشم پوشیدم و آن را به عنوان یادبود، برای خودم حفظ کردم. در آن اثر، طبق نظر ژوری، هیچ دورنمایی از رم دیده نمی‌شد ولی امپرسیونی از آن شهر را در خود داشت و هرکسی با یك نگاه، بدون مواجه شدن با نمایی از رم، امپرسیون ساختاری آن را دریافت می‌کرد. درحالی که من با قلم آزاد کار کرده بودم، ولی ساعت، روز، فصل، زمان و هوا، همه در آن تابلو تثبیت شده بود. هنوز دوران دانشجویی را سپری می‌کردم که موفق به برپایی اولین نمایشگاه انفرادی خودم در رم و در محل گالری وانتاجو، شدم. بروشور نمایشگاه را هم والریو ماریانی نوشت. در هرحال، آن زمان، تشخیص هنرشناسان ایتالیایی این بود که مرا سزانسکا (سزان مونث) خطاب کنند و من شاید دیگر آن دختربچهٔ کوچکی نبودم که در دانشکده هنرهای زیبای تهران، مرحوم حیدریان به من لقب «سزانسکا» را داده بود. این نوع دید منتقدین بسیار آزارم می‌داد. من زمانی با اثار سزان به مفهوم علمی اش آشنا شدم که سال‌ها قبل و در دوران دانشکده از روی غریزه، قلم مشابه او را به کار می‌بردم. من به صراحت اعتراف می‌کنم که دارای آنالیز شکل یافته‌ای نبودم، ولی به هرحال در ضمیر خودم نسبت به لقب سزانسکا که به آن مفتخر شده بودم، تردید داشتم.

پس از تحقیقات بسیار، دریافتم که ایتالیا، استادی مانند لئونللو ونتوری، را در خود دارد که حاصل بررسی‌ها و تألیفات او در مورد سزان، آن نقاش را به شهرت رساند و هم او بود که با مقالاتش قیمت تابلوهای سزان را از هشت هزار فرانك به ۸۰ میلیون فرانك، ترقی داد. آن موقع تمایل پیدا کردم تا به توسط یکی از آشنایان که نفوذی داشت و حالا مرحوم شده و می‌دانستم تعصب خاصی هم نسبت به هنر دارد، باونتوری ملاقاتی داشته باشم و نظر قطعی او را در مورد وجوه تشابه آثارم با سزان سئوال کنم. یادم هست که ونتوری در آن زمان به علت کهولت و ضعف حاصل از آن مورد مراقبت‌های ویژه پزشکی قرار داشت و ملاقاتش چندان هم آسان نبود، ولی به هرحال به دیدارش توفیق یافتم. ونتوری چند تابلو را که به همراه برده بودم، با دقت نگاه کرد و نظر قطعی خود را مبنی بر تطابق نداشتن آثار من با قلم و دیدگاههای سزان ابراز داشت. او به این مورد اشاره کرد که جستجوی فرم در تابلوهای من دیده می‌شود، ولی مهم‌تر از همه، وجود فرم‌هایی از مینیاتور ایرانی است که آشکارا دیده می‌شود و همین امر باعث شد تا ملیت مرا سئوال کند و زمانی که متوجه شد ایرانی هستم، گفت: اگر با آثار تو در پنجاه سال پیش روبرو می‌شدم، حتما آن را حاکی از نبوغ خالقش می‌یافتم ولی متاسفانه به همان مدت پنجاه سال، فرم‌های تو کهنه شده‌اند و حالا دیگر، نقاشی به سوی آبستره و تجرید تمایل پیدا کرده است.

درحالی که ایرانی‌ها از خطی برخوردار هستند که خودش مجرد هنر و بسیار زیباست.

این پنجاه سال عقب ماندگی را آمریکو برتولی و آوانگاردهای دیگر نتوانسته بودند به درستی هضم کنند و من در حضور ونتوری بود که طعم تلخ مردود شدن را چشیدم. حالا باید طبق نظر آن منقد و سزان شناس بزرگ، خط ایرانی را تجربه کنم. کارت پستالی از ایران را همیشه با خود داشتم که با خطی خوش، اسامی ۵ تن(ع) در آن خطاطی شده بود. با استفاده از همان خطوط، خط را برای نقاشی مورداستفاده قرار دادم و چند ماه بعد، مجددا با یاری آن دوست، به ملاقات ونتوری شتافتم. او مرا پذیرفت و پس از مشاهده تابلو جدیدم ابراز داشت که باز هم دو ماه تأخیر داشتی. من دو ماه قبل قاضی بی‌ینال ونیز بودم و تو لازم بود در این بی‌ینال شرکت می‌کردی. این بار هم مایوس و دست خالی بازگشتم، ولی به کارگیری خط را در نقاشی، مشی همیشگی خودم قرار دادم و همین دلیل آن شد که چند ماه بعد نقاشی به نام لوئیجی بارتولینی مقاله‌ای تحت عنوان: نامه‌ای سرگشاده به یك نقاش زن، در یکی از روزنامه‌ها خطاب به من منتشر کند. او در آن نامه اعتراف کرده بود که پس از سال‌ها دریاساختن، دختری پیدا شده که با دریاهایش از او سبقت گرفته است. شاید قلم فیگوراتیو من برای خودش مخاطبانی داشت. بعد هم پس از پایان دوره آکادمی در سال ۱۳۳۸ به ایران بازگشتم و اولین نمایشگاه، خودم را در محل تالار رضا عباسی و در هفتهٔ دوم مراجعت برگزار کردم.

در آن نمایشگاه بجز آثار فیگوراتیو، سه تابلو ملهم از خط را هم شرکت دادم و همین سه تابلو باعث آن شد که یکی از روزنامه‌های آن دوره تا یك سال از هرچه ناسزا و تهمت نسبت به من بود، فروگذار نکند!

نمایشگاه‌های دوره‌ای دیگری هم در شهرستان‌ها برگزار کردم و همیشه مخاطبان فیگوراتیو بسیاری داشتم. سال ۱۳۴۱ نمایشگاه دیگری در تالار فرهنگ برگزار کردم که حدود ۴۰ تابلو آبستره ملهم از خط را به معرض دید گذاردم. در اروپای شرقی و مجددا رم نمایشگاههای متعددی برگزار کردم که همه آن‌ها مضمون اصلی را، بکارگیری خطوط تجریدی در نقاشی تشکیل می‌دادند.

■ به عنوان یك زن نقاش، چه تحلیلی در مورد هنر مدرن و جنبه‌های پیام دهی آن دارید؟ یعنی به عقیده شما چگونه می‌توان در مقطع زمانی حال از طریق نقاشی با جامعه ارتباط برقرار کرد؟

○ من فکر می‌کنم که هنر در مقابل جنسیت بی‌تفاوت است و زن و مرد هنرمند در نوع ارائه بیان «هنر» تضادی با یکدیگر ندارند.

■ حتی ظرافت‌های فکری‌شان هم یکسان است؟

○ هنر متعلق به زن است. شاید عقیدهٔ ابلهانه‌ای ابراز کرده باشم ولی وقتی شما مواجه با دختر بچه ۵ ساله‌ای می‌شوید که گیلاس دوقلو را به عنوان گوشواره به گوش‌هایش آویزان می‌کند و با همان حالات کودکانه دوست دارد گیسوانش را باروبان خوشرنگی تزئین کند، مفهوم آن است که زن از بدو کودکی در جستجوی زیبایی‌ست. حتی وقتی مردی نقاشی می‌کند باید احساس زن را هم تجربه کرده باشد و این غریزه زن است که به نهایت لطافت دست می‌یابد.

■ شما هنر نقاشی را یك احساس صرف می‌دانید. یعنی هنر را در زیبایی خلاصه می‌کنید؟

○ در دریافت خلاصه می‌کنم. به این صورت که چگونه هنر، دریافت می‌شود. چگونه مورد تجربه و بیان قرار می‌گیرد. نه این که هر زیبایی هنر باشد و همچنین به هر زشتی نام «هنر» بگذاریم. هنر، زیبایی خاص خودش را دارد، ولی زمانی که به مرحله احساس و دریافت نزدیك می‌شود، آن وقت ارجحیت را به زن می‌دهیم. چون دریافت زن در این زمینه، قوی‌تر از مرد است. من نمی‌توانم کلمه زن نقاش را بپذیرم و این تفاوتی با لقب سزانسکا نمی‌کند.

■ شما چون از نظر جنسیت یك زن هستید، بنابراین اطلاق زن نقاش نباید برایتان توهم برانگیز باشد.

○ من نمایشگاه‌هایی برگزار کردم که هیچ کس نمی‌دانست نقاشش یك زن است و یا این‌که حساسیت‌های زنانه را در آثارم مشاهده کند و به دریافت نوعی زیبایی روح زنانه در تابلوهایم موفق شود.

■ شما درجایی زن را از نظر احساس، ضعیف جلوه می‌دهید و در جای دیگر او را مظهر هنر قلمداد می‌کنید. آیا مخالف این هستید که من در حضوریك زن نقاش هستم و به نظر شما باید جنسیتتان آشکار نشود. اگر زن به عقیده شما مظهر هنر است، پس چرا نسبت به این کلمه حساسیت نشان می‌دهید؟ همان طور که متوجه شده‌اید فعلا شیوه کارتان، شناختی که از هنر نقاشی و فلسفه آن دارید موردنظر من نیست. من احساس می‌کنم و یقین دارم که با یك نقاش با جنسیت زن طرف گفتگو هستم و نسبت به این امر تردیدی هم ندارم.

○ من هم اعتراف می‌کنم که یك زن نقاش هستم. یعنی این یك حقیقت است.

■ من هم می‌پذیرم.

○ ولی تابلوهای من از محدودهٔ تفکر زنانه فراترند. همان‌طور که می‌بینید، کارهای من دارای ضرب آهنگ‌های متفاوتی نسبت به احساس زنانه است.

■ تا به حال فکر کرده‌اید که چرا نقاشی می‌کنید؟

○ نمی‌دانم. واقعا نمی‌دانم...

■ از خودتان تا به حال سئوال کرده‌اید؟

○ این کاری است که احساس می‌کنم باید انجام دهم. یك عطش سیری ناپذیراست. کاش ناچار به این کار نبودم، چون گاهی آسایش را از من سلب می‌کند. گاهی وقت‌ها دلم می‌خواهد که رها باشم. زنی باشم که



به کارهای خانه رسیدگی می کند. مثل این که مجبور به نقاشی هستم.

■ من اعتراف می‌کنم که آثار شما در حدود تشریح به وسیله یکی از مکاتب هنری اروپاست. تابلوهای شما تاثیرگذار هستند در حالی که بیشتر آن‌ها تمایل به وابستگی نسبت به اکسپرسیون را مخفی نمی‌کنند. من نمی‌توانم منکر دریافت‌های شما در هنگام اقامت و تحصیل در ایتالیا باشم. آن‌ها حاکی از جستجوهای عملی و مواجه با آثار نقاشان بزرگ است. فکر می‌کنم شما دارای روحیه تاثیرپذیر هستید که باید مرتب تغذیه شود. در هرحال ما با جهانی مواجه هستیم که از دیدگاه هنری ارتباط خود را با گذشته قطع کرده است. ابزارهایی که اکنون مورد استفاده قرار می‌گیرند، همان وسایلی هستند که تکنولوژی و صنایع جدید برای انسان امروز، هدیه آورده است. حتی کشورهای درحال پیشرفت و نیمه صنعتی هم سعی دارند به تبع دیگران، این ابزار را مورد استفاده قرار دهند. در این حال، خصوصیت یك هنرمند، از دیدگاه روانشناسی جامعه از خصوصیت متفاوتی نسبت به هنرمندان گذشته برخوردار است. آیا تاکنون به نحوهٔ ارتباط دیدگاه‌های خود از طریق هنر با جهان صنعتی امروز، فکر کرده‌اید؟ من از همان ارتباطی صحبت می‌کنم که باعث شد تا فلاسفه، ادیبان، شاعران و موسیقیدانان در نحوهٔ آن با توجه به الزام زمان تغییراتی داده و موافق با معماهای دوره جدید فکری و عملی به تجسم و تشریح دیدگاه‌های خود بپردازند.

○ ببینید، مساله تکنولوژی و صنعت، واقعیتی است که همهٔ ما آن را لمس می‌کنیم. مساله این است که من چه وظیفه‌ای دارم و چگونه با مخاطبانم ارتباط برقرار می‌کنم. من این قدر فرصتم ناچیز است و گرفتار نقاشی هستم که فرصتی برای فکر کردن در خصوص برقراری ارتباط برایم باقی نمی‌ماند. به شما عرض کردم که عطش نقاشی دارم و ازروی اجبار کار می‌کنم. در این محدوده می‌توانم بگویم که درهرحال به تناسب زمان، اندیشه‌های خودم را به اجرا درمی‌آورم. مخاطبانی هم دارم که به تابلوهایم علاقه نشان می‌دهند. شاید لازم است این سئوال برای آن‌ها مطرح شود. من فقط می‌توانم با بوم نقاشی ارتباط برقرار کنم و همچنین با درونم. در این مورد که سئوال کردید، می‌توانم ادعا کنم که با کلاس اروپایی آشنا هستم. تحقیقاتی راجع به تاریخ هنر دارم و زمانی در دانشکده هنرهای زیبا، نقد هنری تدریس می‌کردم. حال می‌پردازیم به نظر شما که گفتید میراثی دارم که حاصل مکاتب غربی است. بله، خودم هم اذعان دارم، ولی پوشیده نماند که هویت من شرقی است. شما قادر نیستید خط را در نقاشی من بخوانید، ولی هرکسی احساس خط ایرانی را در آثارم می‌کند. شما به عنوان نمونه، در یکی از تابلوهایم، مسجد را نمی‌بینید، ولی کتیبه را به خاطر می‌آورید. صحنه‌ای از مینیاتور را که شاعری کهنسال در آن، چشم به دست ساقی دوخته است مشاهده نمی‌کنید، ولی من در همان تابلو، عربسك مینیاتوری را به کار برده‌ام و فکر می‌کنم که نقاشی‌ام ایرانی باشد. ولی باروك را می‌شناسم و این طبیعی است. اگر در یك تابلو من، شما اثری از باروك را می‌بینید، چیزی نیست جز دو حرف (ع) که این تصور را برمی‌انگیزد.

■ ما با یك روند تاریخی هنر، به خصوص، هنر نقاشی مواجه هستیم. از دورانی که بشر، فرصت ایستادن و نگرش به تصاویر را داشت. رم، یونان، قرون وسطا، رنسانس و حتی تا اواخر دورهٔ نئوکلاسیك، شواهدی براین مدعا هستند. از آن دوره به بعد، ذائقه‌ها تغییر یافتند. حتی هنرمندان، خود قبل از اقشار دیگر به این تغییر ذائقه پی بردند و دیدگاه‌های فلسفی و علمی را هم آهنگ با یك دیگر وارد مقوله هنر کردند. هنر، دارای پیوندی میان دیدگاه‌های گروهی شد و اگر ادعا کنم که این پدیده به مفهوم اخص خود ناچار به استحاله در علوم و فلسفه نوپا شد، شاید سخنی به گزاف نگفته باشم.

○ سئوال خوبی است. من در موردش خیلی حرف‌ها دارم. فکر می‌کنم آن چیزی که در هنر، دیده و احساس می‌شود یك خط مستقیم نیست، بلکه حرکتی دایره‌وار دارد. من زمانی کارهای «هنری مور» را خیلی دوست داشتم و امروز هم یکی از کارهایش را که در موزه هنرهای معاصر بود، برای چندمین بار از نزدیك نگاه کردم. ببینید، از نظر من و بسیار دیگران، «مور» یکی از نوابغ عصر حاضر است. حال اگر مروری به حدود ۸هزار سال قبل از میلاد مسیح(ع) داشته باشیم، با مشاهده مجسمه ونوس ساخت دست هنرمندان آن زمان، این تصور برایمان پیش نمی‌آید که همان ونوس می‌تواند با محاسبه ذائقه امروز به عنوان یکی از آثار بسیار مدرن قلمداد شود؟ مگر آن که بگوییم هنر، می‌میرد. چون یك کامپیوتر قادر است بهتر از من یك اثر گرافیکی خلق کند، درحالی که **کامپیوتر با تکنیك، عمل می کند و من هنرمند، با صدای نسیم.**

■ شما حرکت هنر را حرکتی دایره وار می بینید و نمونه‌اتان ونوس ۸هزارساله است. این جا چند سئوال برای من مطرح می‌شود: آیا انسان‌های کهن به منابع فکری مدرنیسم دسترسی داشتند؟ آیا نوع زندگی، آرامشی که از آن به طور نسبی برخوردار بودند و ضرورت احساس نکردن، نسبت به دستیابی به شیوه‌های متکامل همانند روش‌های بکار گرفته شده در رنسانس که به دو عامل مذهب و واقعیات جامعه نظر داشت و همچنین دست نیافتن به منابع فکری موجب آن نشده بود که ونوس قدیمی شما ظاهری مدرن به خود بگیرد؟ آیا در آن دوران کهن، هنرمندان و یا بهتر بگوییم، صنعتگران هنر قادر بودند مریم رنسانس را بسازند ولی ترجیح دادند که ونوس مدرن را خلق کنند، یا نه؟ آیا نئوکلاسیکهای جوان نیمه اول قرن نوزدهم می‌توانستند پیرو استادانی همانند **کاراواجو، جوتو، رافائل و میکل آنژ** باشند یا نه؟ به عقیدهٔ من این گروه اخیر، قادر به این کار بودند. همان گونه که برخی هنرمندان عصر جدید شیوه‌های پیشینیان خود را ترك نکردند و به بازنگری طبیعت و به طور کلی به فرمهای رنال و فضاهای کلاسیك وفادار ماندند. این چگونه دایره‌ای است که امروز هم ما در چرخش آن با تنوع مکاتب، اعم از قدیم و جدید، مواجه هستیم؟ هنرمندانی که قادرند با همان شیوه‌های قدیمی، کمپوزیسیون‌های رنگ و فرم و سوژه‌های یکنواخت، ولی در نهایت زیبا، آثارشان را خلق کنند. ولی آنان با پیدایش نخستین ابزار از صنایع جدید و مواجه با شبح تکنولوژی جوان که با آنان به رقابت برخاست، ناچار از یك رنسانس هنری دیگر با بهره‌گیری از فلسفه‌ای متکی به علوم شدند. اگر شما امروز با هنر مدرن مواجهید، باید بپذیرید که این هنر، به شرط اصالت، خود را با توجه به ایجاب زمان به تغییر کشانده است و با ایجاد دگرگونی در فرم و حالت، سعی دارد با مخاطبان جدید که همان انسان‌های عصر حاضرند، ارتباط برقرار کند. شاید این تئوری، خود پاسخی نسبت به چگونگی قطع ارتباطات هنرمندان این عصر با دوران رنسانس باشد. آیا به عقیدهٔ شما، جوامع کنونی هم مانند شما با صدای نسیم حرکت می کنند؟

○ ما با آهنگ طبل حرکت می کنیم. من شعار را در هنر مطلقاً دوست ندارم. هنر باید از زوایای ناخودآگاه یك ضمیر، متوجه آگاهی شود. وقتی شما با طراحی و رنگتان شعار بدهید، آن وقت تابلویتان با یك کار سفارشی تفاوتی نمی کند.

■ من صحبت از کلیّت هنر کردم...

○ هنر پدیده‌ای غیر قابل بیان و توصیف است. نمی شود برایش تعریفی آورد. چند روز پیش، یکی از علاقمندان تابلوهای من می‌خواست به توصیف گل‌هایم بپردازد و تعریفی برایش بیاورد. به او پاسخ دادم که من دروغگوترین راستگویانم. چون هرگز گلی را پرداز نکرده‌ام. برای من، ریتم، حرکت موزون و بازی با نور اهمیت دارد. گام رنگ دارم ولی در سایه‌هایم با چیزی غیر از تقلّب برخورد نمی کنی. وقتی من سبدی از گل را در گام رنگ قرار می‌دهم، دیگر هیچ چیز جز گام رنگ نمی‌بینی. من در مورد خودم می‌توانم اذعان کنم که دروغگوترین راستگویانم، ولی در مورد هنر، این همه حرف‌ها که گفته شد جز «حرف» چیز دیگری نبود، هنر را نمی شود با کلمه توصیف کرد.

■ شما فکر نمی کنید که به عنوان یك هنرمند نقاش، نسبت به تاریخ، عکس العمل نشان می‌دهید؟

○ من خود را قابل نمی‌دانم.

■ این امر به خواست شما بستگی ندارد و به عقیدهٔ من، هنرمندان، همگی در تاریخ از خود عکس العمل نشان داده و خواهند داد.

○ من خودم به این مورد توجه نداشتم.

■ شما نمی‌پذیرید که با آثارتان، در یك مقطع تاریخی، به فراخور دید و بینشتان دارای عکس العمل بوده اید؟

○ این کلیاتی که مطرح می کنید برای من، سنگین

و غیرقابل هضم است. اما این را می‌پذیرم که همیشه نسبت به کمیّت کارهایم نگران بوده‌ام.

کیفیت را خودتان هر چه که هست مشاهده می‌کنید. من همیشه، کارهایم را از نظر کیفی و کمی به نهاد و ضمیر درونم گزارش کرده‌ام.

■ چرا بعضی وقت‌ها تصور مرگ و زوال هنر در ذهن انسان بیدار می‌شود؟ شما هم صحبت از مرگ هنر و تولد کامپیوتر کردید. البته شاید این سئوال بیشتر شامل هنر اروپا شود. اروپایی که از آغاز دورهٔ امپرسیونیستها با فلسفه‌ای محکم، نطفهٔ هنر مدرن را در ذهنیت هنرمندان خود پرورش داد. فرزند خود را زایید و تا هنگام جنگ دوم جهانی به خوبی تغذیه‌اش کرد، ولی حالا دچار سفسطه‌گویی شده است.

○ شاید به این علت که تمام رانده شدگان، مأیوس از همه چیز و همه جا به هنر پناه می‌آورند. فرض کنیم دختر دانشجویی که در تمام کنکورها شرکت کرده و مردود شده است ناچار می‌شود آموزش نقاشی را در حد برگزاری یك نمایشگاه فرا بگیرد.

■ **شما تدریس هم می‌کنید؟**

○ **بله، تا چندی قبل در دانشگاه آزاد تدریس** می‌کردم. زمانی هم در دانشکدهٔ هنرهای زیبا درس اختصاصی می‌دادم ولی مایل بودم که با تدریس نقد هنر چند تایی منقد هنری تربیت کنم.

■ شما مکاتب جدیدی مانند **پوپ آرت، آرت بروت** و **اوپ آرت** را چگونه مورد تحلیل قرار می‌دهید. آیا برای این مکاتب اصالتی قائل هستید یا آنها را نشانه‌ای از تمایل نسبت به رجعت به گذشته می‌بینید. و یا این که جو حاکم بر غرب از نظر سیستماتیك، زایش چنین دیدگاههایی را ایجاب کرده و آن را بازتاب جوامع صنعتی ساخته است؟

○ سئوالِ عمیق و قابل توجهی است. مکاتب هنری گاهی حالت مد را به خود می‌گیرند. مثلا پوپ آرت یا هنر تبلیغاتی برای محدودهٔ زمانی خاصی مورد توجه قرار گرفت و علیرغم این که در خدمت تبلیغات انجام وظیفه می‌کرد، ولی منشاء خدمات مثبتی هم بود. اُپ آرت یا آفیشال ایلوشن به خاطر این که با خط حرکت می‌کرد، زمانی مرا هم به تبعیت و دنباله‌روی از خود واداشته بود. چون می‌گفت که اگر دو رنگ با کنتراست را کنار یکدیگر قرار دهیم، احساس حرکت را القاء می‌کند. پُست مدرنیسم، مکتبی بود که نوگراهای متقلب را شناسایی می‌کرد. آن‌هایی را که بدون آموختن طراحی تبدیل به هنرمندان آهسته ساز شده بودند.

■ مثل این که در ایران هم تعدادشان کم نیست؟

○ کم نداریم. اتفاقاً آقایی در مورد همسرش که از نقاشان شناخته شده هم هست صحبت می‌کرد و می‌گفت: همسر من حتی قادر نیست قورباغه‌ای را طراحی کند، ولی تابلو انتزاعی را خوب می‌سازد.

■ بنابراین، بهتر است پیروی از این مکتب را اجباری کنند. در هر حال موضوع تصور مرگ برای هنر را ناتمام گذاردیم.

○ هنر نمی‌تواند بمیرد. چون تفاوت میان انسان و حیوان، همان وجود هنر در آدمی است.

■ پس چرا صنایع دستی اولیه با زوال خود جایشان را به کارخانه‌های تولیدی به صورت انبوه سپردند و فرهنگ انبوه گرایی متولد شد. مثل کیمیاگری که تبدیل به علوم شد و میتولوژی مشترك که یا مرگ خود دین واقعی را جایگزین خود کرد؟

○ نقاش قادر نیست به تولیدات انبوه بپردازد. فرض کنید، اگر من خیلی هنرمند باشم ظرف یك سال بیشتر از ۵۰ تابلو نمی‌توانم بسازم. پس مخاطب من بیشتر از تعداد آثارم نیست.

■ پس به چه علت ما در دورهٔ کنونی ارتباطمان را با گذشته قطع کردیم؟ شما هنوز پاسخی به این سئوال نداده‌اید. من روند هنر را یك حرکت منطقی می‌دانم.

○ شما می‌خواهید بگویید که کامپیوتر باعث زوال هنر خواهد شد. من فکر می‌کنم اگر روزی برسد که ما بتوانیم یك روزه به کره ماه مسافرت کنیم و برگردیم، در بین راه نیاز به یك گالری داشته باشیم. هنر یك نیاز است.

■ این سئوال را من با هنرمندان دیگری هم مطرح کرده‌ام که سینما قادر است مخاطبان بیشتری نسبت به تابلوهای نقاشی داشته باشد. اثرگذاری سینما، تلقینات و قدرت پیام دهی‌اش از طریق تصاویر بسیار فراتر از پیام گیری مخاطبان تابلوهای نقاشی است.

○ ارتباط سینما با مخاطبان خود، یك ارتباط بازاری است.

■ صرفنظر از این که نقاشی هم برای خود بازاری دارد، دربارهٔ سینمای هنری هم همین عقیده را دارید؟

○ در مورد سینما من اصلا با شما موافق نیستم. هنر هفتم صنعتی است که به تنهایی هیچ اثری را خلق نمی‌کند و مثل زالو مکنده تمامی هنرهاست.

■ مگر خود شما در به کارگیری خط از صنعت استفاده نکردید؟

○ ببینید، شما ریشهٔ ذهنی را کنکاش می‌کنید، در حالی که ما با ریشهٔ مادی‌تری طرف هستیم. سینما برای موسیقی متن از کمپوزیتور استفاده می‌کند، از صدای دیگران برای صحبت کردن و... تازه چراغ که روشن شد، همه چیز محو می‌شود. در حالی که تابلو نقاشی وجود مادی دارد.

■ من فکر می‌کنم که با روشن شدن چراغ، پیام فیلم در ذهن شروع به فعالیت می‌کند. با این حال مگر نه این که سینما همان کاری را با مکاتب جدید کرد که آن مکاتب، با هنر کلاسیك.

○ همین طور است. سینما با امکانات صنعتی دست به این عمل زد. هنر، یعنی آن نهان نادیدنی که معلوم نیست از کدامیك از راهروهای صد هزار توی ذهن انسان به خارج تراوش می‌کند.

■ مگر شما ادعا نکردید که هنر را نمی‌شود با کلمه توصیف کرد و برایش تعریفی آورد؟

○ من که تعریف جامعی ارائه ندادم. بله، یکی از ۵ میلیون تعبیری که می‌شود، تعریفی است که من ارائه کردم.

■ شما شاگردانی هم تربیت کرده‌اید؟

○ طبیعی است که تربیت کرده‌ام.

■ **ممکن است از چند نفرشان نام ببرید.**

○ (با خوشرویی) نه مایل نیستم از کسی نام ببرم. می‌خواهم با پاسخ نگفتن به این سئوال، زنگ تفریحی برای رپرتاژ شما فراهم کنم!

■ مایلم سئوال مشترکی را با شما در میان بگذارم. این که چرا تنها تعداد قلیلی از هنرمندان بزرگ برای ما **شناخته شده اند و نسبت به کثرتی از آنان که در تاریخ** هنر محتوم مانده اند، بی‌تفاوتیم و چرا باید نمونه‌های ما همیشه یکنواخت و خسته کننده باشند؟ چرا



رافائل آری و تی ی پولو، نه، (۱۷۷۰ـ۱۶۹۶) Gimbattista tiepolo. چرا فقط روبنس و به چه علت وان تولدن (۶۹ ـ ۱۶۰۶) theodor van thulden وکوازنل، نه.(۱۶۱۹ـ۱۵۷۳) Francois Quesnel. و هستند کسانی که قادرند برای روزهای متمادی برایتان نمونه‌هایی از هنرمندان بزرگ، ولی ناشناخته برای ما ذکر کنند و این تصور را قدرت بخشند که از آن چشمهٔ خدایی و عمیق که از بطن بشریت می‌جوشد، جز هنرمندان، جاری نشده‌اند. بعد مشکل ارتباط، مواجه با یك جهان صنعتی که با بی‌تفاوتی نسبت به «هنر»، هنرمندان را به **سوی خود جذب می‌کند. از «لوترك»ها که خوب به** روحیه‌اشان آشناست دعوت به کار می‌کند و از آن‌ها گرافیست‌ها و پوسترسازان خوبی می‌سازد. هنر معترض به انزوای خود می‌خزد و صف طویل هنرمندان، مقابل کارخانه‌ها و مراکز طراحی صنعتی و تبلیغاتی هر آن گسترده‌تر می‌شود. ما به هنرمندانی برخورد می‌کنیم که نبوغ نهفته‌اشان می‌گفت که می‌توانستند برای قرن اخیر، گوشه‌ای از تاریخ هنر را **به خود اختصاص دهند. سئوال اصلی من بررسی** عوامل درهم ریختن ارتباط، میان هنرمند و جامعه است و این که نسبت به کمیّت آثار هنرمند نمایان، خودمان را فریب ندهیم.

○ با تأیید نظر شما نسبت به این که ما سعی در شناخت و بهره‌وری از بسیاری هنرمندان بزرگ نکرده‌ایم، حرف‌های زیادی برای گفتن دارم. بله، این یك واقعیت تلخ است. در مورد طراحان صنعتی باید **بگویم که آن‌ها هم مطابق یك نقاش، دارای حقانیت** هستند. آن‌ها هم به عنوان هنرمند تلقی می‌شوند.

■ به عقیدهٔ شما، یکی از آن طراحان صنعتی، اگر در مسیر صحیحی قرار می‌گرفت، نمی‌توانست جایگزین براك باشد.

○ ببینید، هنرمند خودش شاخهٔ کاری‌اش را انتخاب می‌کند.

■ چگونه انتخاب می‌کند؟

○ به دلیل محیط ذهنی و یا کاری‌اش و موقعی که **مسائل مادی هم به عنوان یك معضل اجتماعی مطرح** باشد، آن وقت هنرمند، حرفه‌اش را گزینش می‌کند. فرض کنید شاعری بسیار خوب شعر می‌سروده و یا این که مترجمی از عهدهٔ ترجمه متون ادبی و هنری به



خوبی بر می آمده است. بعد مواجه شده با حق التحریر بسیار کمی که نان روزانه اش را هم تأمین نمی کند و ترجیح می دهد به کار دیگری روی بیاورد. یا نقاشی که در هنرش با شکست روبرو شده و مجبور شده است که خلاقیتش را در یك کارخانهٔ سرامیك سازی بروز دهد و یا برنامه ای را در تلویزیون به عهده بگیرد. مسائل مادی را نمی شود نادیده گرفت. خیلی نادر هستند هنرمندانی که با دور انداختن دندان طمع، مکان اصلی شان را رها نمی کنند.

■ به نظر شما، ازدیاد جمعیت، تنوع هنرمند را طلب می کند؟

○ آمار، این طور نشان می‌دهد، ولی کمیت و کیفیت دو عامل متضاد با یکدیگرند و بسیاری از نقاشان، تابلوهایشان قابلیت نصب بر روی دیوار نمایشگاه را ندارد.

■ اگر زمان ما وجوه تشابهی با عصر لوترك داشت، ما باز هم با تعدد هنرمندان بزرگ نیمه دوم قرن نوزدهم و اواسط قرن بیستم روبرو بودیم؟ منظور، جهان صنعتی امروز است.

○ بله. لوترك برای مولن روژ پوستر ساخت. اما محتوای پوسترها طراحی و نقاشی بود. نه پوسترهایی که حالا ساخته می شود.

■ پوسترهای آن زمان جنبهٔ تبلیغاتی نداشتند.

○ خوب، یك پوستر همیشه دارای جنبه های تبلیغاتی است. این نقاش بود که شهامت تبدیل نقاشی را به یك پوستر داشت.

■ در هر حال فرهنگ صنعتی، هنرمندان را به مرور به استحاله کشانید و همگام با این روند، فرهنگ انبوه گرایی را نیز با خود همراه کرد.

○ فرهنگ صنعتی درها را به روی هنرمندان گشود و آن‌ها هم با ارادهٔ خود از آن درها وارد شدند. هنرمندان به دلیل دلارهایی که به جیبهایشان سرازیر می شد، آن فرهنگ را پذیرفتند و ترجیح دادند. شاید هم زندگی وان گوگ که تحقیر و گرسنگی را به جان خرید، درس عبرتی باشد برای کسانی که از هنر اصیل فاصله می گیرند. اگر نظر مرا هم سئوال کنند، من زندگی خوب را ترجیح می‌دهم و این خواست، در غریزه هر انسانی وجود دارد که بخواهد ادامه زندگی دهد. البته اعتراف می‌کنم که در مورد خودم نظر صحیحی ابراز نکردم. من از اولین درخت کاجی که در کودکی نقاشی کردم تا به امروز، به این هنر وفادار مانده ام و زندگی ام از این طریق، خوب و بد، گذشته است. در هر حال انبوه گرایی، نقاط قوتی هم دارد. مثلاً پیکاسو با استعداد متوسطش بسیار درخشید.

■ با عطف توجه به این مورد که پیکاسو جایی در فرهنگ انبوه گرایی ندارد، این سئوال را مطرح می کنم که آیا در دوره‌های مختلف کاری پیکاسو، به خصوص دوره های اولیه، فرهنگ مورد نظر ما مکان زیادی را در جامعه اسپانیا اشغال کرده بود و آیا پیکاسو نسبت به این فرهنگ، ابراز تمایل کرد؟

○ بله، این حقیقت است که او تمایلی نشان نداد، ولی به عقیدهٔ من، نبوغی که به پیکاسو نسبت می دهند، نسبت درستی نیست. ارزش آثارش، نوعی ارزش گذاری تبلیغاتی، احتمالاً فرانسوی است و شاید هم حزب‌های سیاسی در این امر دخالت داشته است. من بارها گفته‌ام که اگر توان خرید یك تابلو پیکاسو را داشتم، ترجیح می‌دادم اثری از براك را بخرم. در تأیید یکی از سئوالات شما مبنی بر نشناختن هنرمندان بزرگ، باید اذعان کنم که نسبت به آثار هنری مور علاقهٔ زیادی داشتم. ولی در سفری به چك‌واسلواکی، مواجه شدم با مجسمه سازی که متاسفانه نامش را به خاطر نمی‌آورم. او در آتلیه محقری کار می کرد و بیمار هم بود و خدا می‌داند که با چه آثاری از او مواجه شدم. نمی توانید تصور کنید چه حجم‌هایی از مرمر ساخته بود. هنوز آن حالت ذوق زده و بغض آلود متأثر از این همه زیبایی در خلاقیت هنری آن هنرمند بزرگ را با خود دارم.

■ ظلم به یك هنرمند ارتباطی به جامعه ندارد و باید علل آن را در جای دیگری جستجو کرد. مایلم دیدگاه شما را در مورد قیاس ارتباط جامعه با هنرمند و اثر او در گذشته و مقطع زمانی حال بدانم.

○ می توانم ادعا کنم که ضابطه و رابطه به گونهٔ زشتی در یکدیگر ادغام شده اند. چیزی به نام کیفیت و کمیّت، خودش را باخته است. با نمایشگاهی مواجه شدم که صلاح نمی دانم نامی از آن برده شود. از یکی از کسانی که سمت استادی برمن دارد متاسفانه کارش خیلی کودکانه بود. من در همان نمایشگاه با آثار دیگری برخورد کردم که انسان را ناامید می کرد.

■ آیا موافقید که جامعه ما و هنرمندانمان هنوز در جستجوی یافتن شکلی صحیح، جهت برقراری ارتباط با یکدیگر هستند؟

○ طبیعی است که دوران شکل گیری را طی می کنند. ولی این که راه صحیح ارتباط را بیابند، تردید دارم که به این زودیها میسر باشد. خودم را مثال بیاورم. از کودکی شروع به نقاشی کردم. بسیار نوشتم و تعلیم دادم، اما فکر نمی کنم گامی هم به جلو برداشته باشم.

■ منظور من نوعی ارتباط است که جامعه ما در تاریخ با شعرو ادبیات برقرار کرده است.

○ جامعه ما با زبان نوشتار عجین شده، در حالی که با زبان نقاشی هنوز احساس بیگانگی می کند.

■ مایلید تعریفی از هنر گذشته و حال بدهید؟

○ همان طبیعت سازان دورهٔ رنسانس که شما هم می شناسید. مانند میکل آنژ و رافائل. آن‌ها طبیعت خودشان را می ساختند و از آن دروغگویان راستگو بودند. زنی را که میکل آنژ طرح کرده، نگاه کنید. موجودات میکل آنژ، در دنیای او آفریده شده اند، یا فرضا ساخت رافائل هستند. مگر ممکن بود شما به این سادگی با اعضای صورتی مواجه شوید که فاقد هرگونه نقصی باشند؟! آن زن، زن دنیای رافائل است. به آثار رامبراند، توجه کنیم. او که سر خورشید را هم کلاه گذارد. چون نور رامبراند، یك نور طبیعی نیست، نوری است که از درون خود او به هر سو که مایل باشد می تراود.

■ هنرمندان امروز در آثارشان غلو نمی کنند؟

○ چرا! می خواهم بگویم که آن‌ها، کار دوربین را انجام نمی‌دادند. شما به کار رافائل نگاه کنید. اگر فرضاً چشم راست زنی که او ساخته، به سویی نگاه می کند، دانتل یقهٔ زن به طرف دیگری متمایل می شود. رافائل بین دو حرکت، هم آهنگی و کمپوزیسیون ایجاد می کند، ولی امروزه اکثر هنرمندان روش دیگر را برگزیده اند. چون توان طراحی میکل آنژ و رافائل را ندارند...

■ شما هم که فقط از این دو هنرمند نمونه می آورید.

○ کاراواجو هم مثل رامبراند، نور را پخش می کند. حرکت‌های شدید و عربسك‌هایی که می دهد، با آن نورهای تند و سیاه و سفید. او هم از خلاقیت خودش سود می برد. بر می خوریم به طبیعت پرداز امروز. آن‌ها از سوژه اسلاید می گیرند و با پروژکت کردن آن به روی بوم، نقاشی می کنند. نه از طرح، اثری است، نه از آناتومی و نه دود چراغ خوردن و استخوان خرد کردن هنرمندان رنسانس. حالا چگونه باید با آن نقاش مواجه شد و به او یادآوری کرد. تویی که از طراحی یك لیوان ساده اظهار عجز و ناتوانی می کنی، این آناتومی را چگونه ساخته ای؟

■ طبیعی است که تعدادی از هنرمندان و به خصوص نقاشان بازاری از این وسیلهٔ صنعتی، پنهان و آشکار، استفاده کنند. این جا به نوعی با همان فرهنگ انبوه گرایی یا هنر سرد و بی روح که از تداوم تولید حمایت می کند، روبرو می شویم. شما در محدودهٔ هنر هم با کسانی برخورد می کنید که خود را هم رنگ کرده اند.

○ وظیفه به من حکم می کند که تفاوت بین اصل و بدل را گوشزد کنم.

■ الزام بحث نسبت به پیش بینی مرگ هنر، به خصوص در جهانی که جنبه‌های مترّقی را از تکنولوژی و صنعت و نه از اخلاق حاصل کرده است، شاید به این علت باشد که هنر در عین ابراز تمایل به سوی تجرید، به جهات ابتذال گرایی هم توجه دارد. اگر بپذیریم که در هر حال هنر، عکس العمل انسان در تاریخ است، شاید بتوانیم سردرگمی جوامعی را که ناخواسته مهر ترقی کاذب بر پیشانی شان حك شده است، حاصل گرایش هنر به سوی ابتذال تلقی کنیم و بپذیریم که هنر جز انعکاس اخلاقیات یك جامعه نیست.

○ لازم است که با ذکر جمله ای از پیکاسو به این سئوال پاسخ بگویم. او اعتراف کرد که تشخیص داده توجه مردم در جهان امروز به چه چیزهایی معطوف بوده است و نتیجه گرفت که آن‌ها نسبت به چیزهایی واکنش مثبت نشان می‌دهند که نه می بینند و نه می فهمند!

■ با تشکر از شما!

ساعت ۶/۵ بعدازظهر سه شنبه ۷۲/۱۰/۷

پشت شمایل اسب...

پشت شمایل اسب
کسی نشسته است
پشتِ شمایل اسب
کامی از نیلوفر و آتش نشسته است.
ترسیم می‌کند
خاك و باد و مرگ را
قصه سر می‌دهد
با رقص دست
از حنجره‌ای
که زخم پرستاره دارد.
پشت شمایل اسب
کسی نشسته است...

حمید فرهادی ـ اهواز

سرود مردی که چهره‌اش را خاك کرد

به اشارهٔ دل
سوسنی مات مانده در خواب ماه
آن جا که
مردی
چهره‌اش را
با دستان توفان
در خواب اسب
خاك کرد.
رو به روی توفان
شاعری
برگهای منظومه را
به گریه ورق می‌زند.
ـ و هیچ ستاره‌یی نمی‌بینی
که خاکستر
به کاسه‌ی چشم نداشته باشد.
در کدام گور از گورهای جهان
چهره‌یی مدفون است ای ماه؟!

گفتگوهای دل

...
برای دریچه‌های تاریك، چراغ آورده‌ام
سوسو زنان از پندار ستاره‌ها و سوسن‌ها
افروخته از مزامیر مویه‌ها...
از میان یالهای سنگهای اعصار
آوازهای آیندگان
به سمت دستهای من می‌آیند.
با آنکه باد
می‌پاشد به مشت خویش
نمك بر شانه‌های زخمی شعرم
و غزل
گیسو به گریه سپید می‌کند؛
با این همه
صدای آیندگان، ستاره‌یی‌ست
که به مشت دارم.
...

مجید زمانی اصل ـ اهواز





صندلی‌های خالی

● محمدحسین جهان بکام

آوازخوان پیر صبح زودتر از همیشه از رختخواب برخاست. تقریبا تمام شب را از درد دندان بیدار مانده بود و روی کاناپه این دست و آن دست شده بود. خمیازه‌ای کشید و به آشپزخانه رفت. برای چندمین بار کمی چای خشك روی دندانش گذاشت و آرواره‌هایش را محکم رویهم فشار داد. به سالن نشیمن که برگشت پرده را کنار زد و پنجره را باز کرد. گنجشکها تازه داشتند از خواب بیدار می‌شدند. صدای زنش خواب‌آلوده از داخل اتاق بیرون خزید.

«خوابی یا بیدار؟»

انگار یك نفر در رؤیا به او تنه زده بود. جوابش را نداد. دوباره به آشپزخانه رفت. کتری را که آب می‌کرد از فکر اینکه بعدازظهر می‌بایست در سالن اصلی شهر برنامه اجرا کند سردش شد.

گفت:«حالا من چه جوری با این دندان آواز بخوانم؟»

زنش میز شام را که می‌چید گفت: «پریروز گفتم برو بکشش نرفتی، حالا بکش!»

بعد شام را که خوردند رفت برایش مقداری چای خشك آورد که برای تسکین درد روی دندانش بگذارد. چای را روی دندانش گذاشت و آرواره‌هایش را بهم فشرد و چیزهایی گفت.

زنش گفت: «یك خرده صبر کن بعداً حرف بزن.»

حرف نزد. هوای سالن عوض شده بود. پاهایش

را دراز کرد و انگشت شستش را تکان داد. «لااقل انگشت شست آدم اگر درد می‌کرد یک چیزی.»

یکباره زد زیر آواز. نیمچه تحریری آمد و بلند شد رفت چای را دم کرد و همانجا توی آشپزخانه دوباره زد زیر آواز. «ای حبیب» را که می‌خواند به یاد ویولن‌زن چاق افتاد که دستمالی روی شانهٔ راستش پهن کرده بود و دستهٔ ویولن را روی آن گذاشته بود و همانطور که می‌خواند می‌دید که دکمهٔ پیراهن رو نافش باز شده بود و سفیدی خیس زیرپوشش تقلا می‌کرد که خودش را یک جوری از آن تنگی خلاص کند. داشت خنده‌اش می‌گرفت. برای اینکه حواس خودش را پرت کند «روی نازنینا» خواندن را متوقف کرد تا تنبک‌زن را متقاعد کند که ریتم را ملاحظه نمی‌کند. دف‌زن از وقفه پیش آمده استفاده کرد و پوست دف را روی چراغ علاءالدین گرم کرد.

چای را تف کرد. لیوان انجیر خیسانده را برداشت و با چنگال یکی ازانجیرها را امتحان کرد. انجیر هنوز سفت بود. آب لیوان را سرکشید و آن را با آب داغ پرکرد و کنار قابلمه گذاشت. چقدر بی‌موقع خوابش گرفته بود. درست همان وقتی که می‌بایست درس هفتگی ردیفهای آوازی را ضبط کند. پنجرهٔ سالن را بست و روی کاناپه به خواب عمیقی فرو رفت. خواب دید یک بولدوزر دست دوم خریده و سه تا از دوستانش برایش دسته گل آورده بودند. بولدوزر توی حیاط خلوت بود و آنها از پنجره نگاهش می‌کردند. دوستی که کلاه گیس به سرداشت گفت که حتماً تکه تکه آورده‌اند و همینجا سوارش کرده‌اند. دوست دیگرش که به صدای کمانچه حساسیت داشت به خاطر می‌آورد که یک وقتی بولدوزری مثل همین را جایی دیده بوده که بدون راننده همینطوری برای خودش ول می‌گشته. سومین دوستش که سبیل نازکی داشت و بالاتنه و دست راستش را گچ گرفته بود پرسید:

«اگر لازم شد راهی برای درآوردنش هست استاد؟»

استاد پشت گردنش را خاراند و لگدی به بولدوزر زد و گفت: «فعلاً که لازم نشده، هروقت شد به لطف دوستان یک کارش می‌کنیم.»

دوستی که کلاه گیس به سر داشت دسته گل را پرت کرد توی اتاقک راننده و گفت: «به نظر من بولدوزر قبل از ساخته شدن حیاط خلوت همینجا بوده.»

آن یکی که به صدای کمانچه حساسیت داشت گفت:«این عقیدهٔ بسیار خوبیست، باید همین را قبول کرد.» دوستی که بالا تنه‌اش توی گچ بود یک دفعه گفت: «شما استاد مگر خیال ندارید برای اجرای برنامه تشریف ببرید؟»

استاد گفت: «خوب شد گفتی، پاک داشت فراموشم می‌شد.»

بعد هرچهارنفر رفتند روی پشت بام و آنجا با عجله کفشهای بالدار پلاستیکی‌شان را پوشیدند و به سمت موزهٔ هنر که سالن اصلی شهر در آن قرار داشت پرواز کردند. بس که عجله کردند بندکفشها را نبستند و همین باعث شد که نزدیکیهای موزه کفشهایکی‌یکی از پاهاشان درآمد و در خیابانهای اطراف افتاد. مسافتی را همانطور بی‌بال و پر توی هوا دست و پا زدند و بعد هر چهار نفر باهم تالاپی افتادند پشت تپه سفیدی که توی حیاط موزه سبز شده بود. تپه اول کارشنی و مات به نظر می‌رسید و دانه‌های شن نرم و خشک روی هم می‌لغزیدند. به محض آنکه دست یا پایی تکان می‌خورد از تپه صدای دندان قروچه‌هایی تروتمیز و دوست داشتنی برمی‌خاست. استاد دستش را که تا آرنج میان شنها فرو رفته بود بیرون کشید و عینکش را از جا عینکی متصل به کمربندش درآورد و به چشم گذاشت. بعد با حیرت دستش را زیر تپه زد و بالا آورد و گفت: «خدای من همه‌اش دندانهای دست اول و پاکیزه است.»

مردی که کلاه گیس داشت لبش را مکید و گفت: «چه تپهٔ مامانی!»

مردی که به کمانچه حساسیت داشت گفت: «دلم می‌خواهد یک هفته‌ای همینجا روی این تپه تخت بگیرم بخوابم.»

مرد سبیل نازک یک دفعه گفت: «استاد شما مگر خیال ندارید برای اجرای برنامه تشریف ببرید؟»

از پشت تپه صداهای درهم و برهم کوک شدن سازها می‌آمد. رنگ صداها زرد مایل به نارنجی بود.

استاد گفت: «خوب شد گفتی پاک داشت فراموشم می‌شد.»

این را گفت و سعی کرد برای بالا رفتن از تپه پاهایش را یک جایی بند کند.اما دندانها مانند توده‌ای از ماهیهای لیز و ریز رویهم می‌لغزیدند و تند تند جاعوض می‌کردند. انگار پاهایش را بجای گذاشتن روی دامنهٔ تپه توی یک ظرف ماست فرو می‌کرد. دیگران هم اوضاع مشابهی داشتند.

همگی کلافه بودند و عرق می‌ریختند. حتی یکبار کلاه گیس مرد سر طاس بخاطر دورخیزی که کرد از سرش افتاد و چندتا زاغچه را که روی تپه نشسته بودند به خنده انداخت.

استاد فکر کرد تا حالا داشته شوخی می‌کرده که از تپه بالا نرفته و تصمیم گرفت شوخی را کنار بگذارد و راست راستی برود بالا. همینکه این فکر از خاطرش گذشت یک چیزی در همان نزدیکی با صدای وحشتناکی جر خورد. نیمتنه گچی دوستش تا پایین شکافته بود.

مردی که به کمانچه حساسیت داشت گفت: «یک بولدوزر لازم داریم. با این اوضاع کاری از پیش نمی‌بریم.» بعد هر دو دستش را کیپ تا کیپ روی گوشهایش چسباند و گویی که حالا دیگران هم کمتر می‌شنوند با صدای بلند گفت: تو این هیر و ویر کمانچه دیگر برای چی می‌زنند؟»

استاد گفت: «آدم توی خانه‌اش بولدوزر داشته باشد و پشت تپه‌ای به این کوچکی بماند.»

مردی که کلاه‌گیس داشت گفت: «دست شما درد نکند استاد، بولدوزر شما که توی حیاط خلوت پارک شده.» استاد با دستمالی عرق پیشانی‌اش را خشک کرد و گفت: «من نمی‌توانم برای گذشتن از این تپه از حیاط خلوتم بگذرم.» بعد همانجایی که ایستاده بود به پشت روی تپه دراز کشید و گفت: «من یکی که از نفس افتادم.»

ناگهان صدای زنش را از بالای تپه شنید که می‌گفت: «راهی به نظرم رسیده.»

استاد با خوشحالی از جا پرید و گفت: «تو چه جوری ازاین تپه رفتی بالا عزیز دلم؟»

«فقط یادت باشد بعداً حق گلایه کردن نداری، حالا میروم هرطور شده خودم راهش می‌اندازم.»

«پس تو بلدی با بولدوزر کار کنی؟»

«به‌اش می‌گویم سینه‌پهلو کرده نمی‌تواند از جایش جم بخورد.»

«من که نمی‌فهمم، تو از چی داری حرف می‌زنی؟»

«همین آقایی که آمده دنبالت.»

استاد چشمهایش را باز کرد و صورت سفید ساده‌ای را وسط انبوه موهای پریشان سیاه دید. زنش بلاتکلیف بالای سرش ایستاده بود.

عصر آن روز آوازخوان پیر آرام وخونسرد و بااطمینان به سالن اصلی شهر رفت و کنار نوازنده‌ها در جایگاه مخصوص نشست. تنها کسی که بعد ازنیم ساعت به سالن آمد زن جوانی بود که می‌خواست بچه‌اش را بخواباند. بچه که خوابید نوازنده‌ها قطعهٔ کوتاه شکسته بسته‌ای را با هم نواختند. یک ساعت بعد تهیه کننده که مردی چاق و چله بود و کله‌اش رویهم رفته به یک هلوی سرخ تر و تازه می‌ماند آمد روی برآمدگی جلوی سن خم شد و چشمکی زد و انگار که می‌خواست موضوعی خصوصی را به پزشک بگوید نگاهی سریع به دو طرفش انداخت و آهسته گفت: «کامپیوترها را گذاشته‌ایم دم در سالن هرکی از راه می‌رسد همانجا توی صف می‌ایستد و می‌خواهد فال حافظ کامپیوتری بگیرد.»

نوازنده‌ها مثل برق چیزی زدند که تهیه کننده را به هیجان آورد و آواز خوان لبخندی زد که به دل نوازنده‌ها نشست.

تهیه کننده گفت: «شما ربع ساعتی همینجوری تحمل کنید بعد لطفاً با صدای بلند بگویید آقا این چه وضعی است و قهر کنید و تشریف ببرید. راستش حساب که می‌کنم اینطوری چهل پنجاه برابر درآمد کنسرت سود می‌کنیم. هر کی از در می‌آید تو فوراً به یاد بازی سرنوشت و غم و غصه‌هاش می‌افتد و می‌رود تو صف. کاش می‌دیدید بیرون چه معرکهٔ قشنگی است.» بعد رو به نوازنده‌ها گفت: «از نو سازها را کوک کنید. میکروفون‌ها را روشن می‌کنیم. اگر مردم بدانند که شما برای اجرا حاضرید همهٔ تقصیرها می‌افتد گردن خودشان و دیگر لازم نیست پول بلیتها را برگردانیم. ولی فقط خواهش می‌کنم صدای این کمانچه را در نیاورید. عین ماهی توی روغن داغ جلز و ولز می‌کند.»

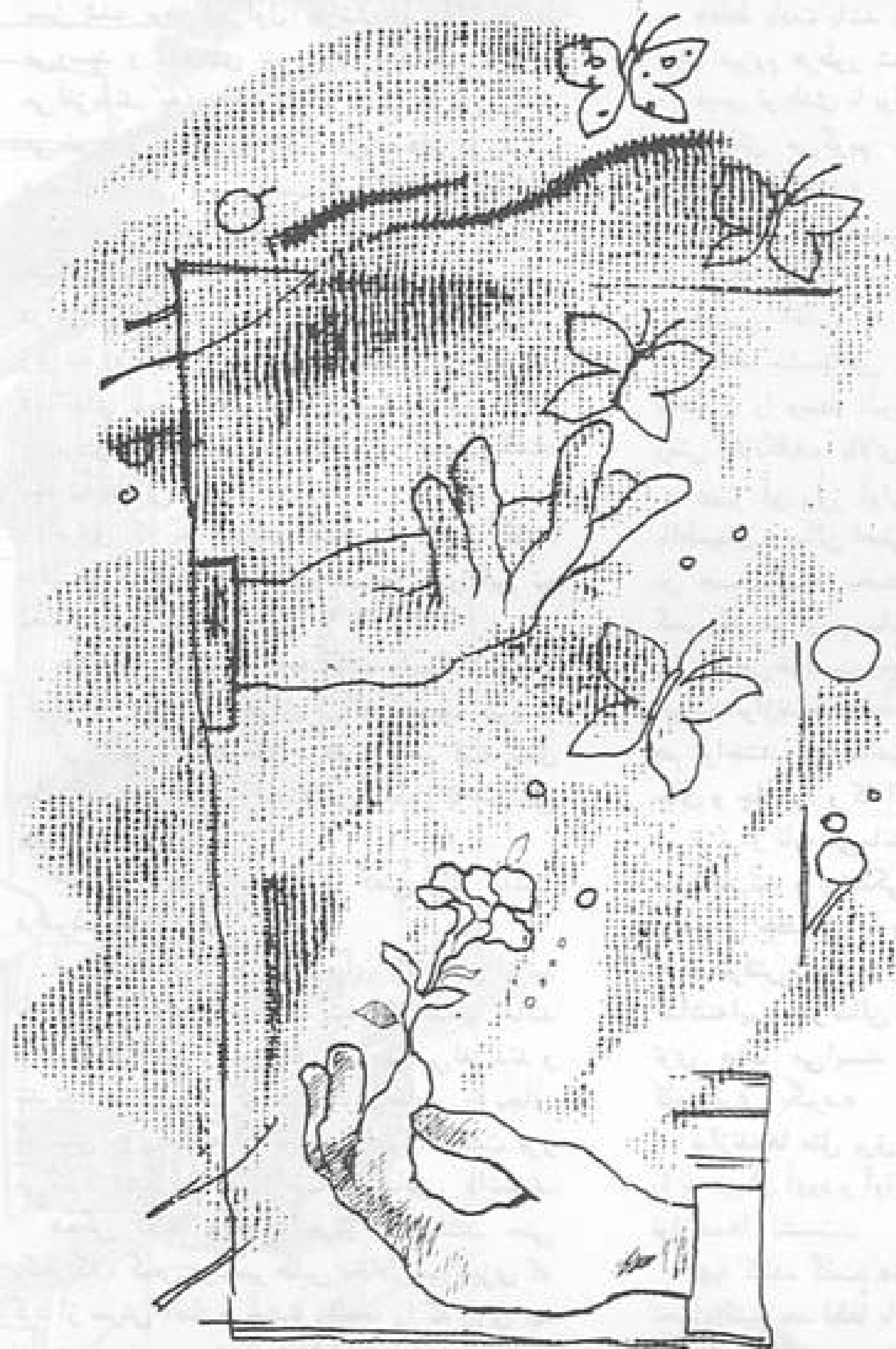
تهیه کننده شنگول و سرحال و در حال بشکن زدن به طرف در خروجی رفت.

خوانندهٔ پیر از شیشهٔ کوچکی که از جیب شلوارش درآورد چند پر چای روی دندانش گذاشت و طوری آرواره‌هایش را رویهم فشار داد که ویولن زن به خیال آنکه دارد لبخند می‌زند با خنده‌ای که صدایی شبیه صدای کمانچه داشت جوابش را داد و آرشه را محکم روی سیمهای ویولن کشید.

ته سالن بچه که از خواب بیدار شده بود داشت با صندلی‌های خالی حرف می‌زد.

عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

● محمدعلی علومی



بسم‌الله الرحمن الرحیم

والعصر. انّ‌الانسان لفی خسر. الاالذین امنوا و عملواالصالحات و تواصوا بـالحق و تواصـوا بالصّبر.

هریك از اعصار گذشته را با مشخصه‌ای، مشخص کرده و به نامی، نامیده‌اند؛ اما این عصر آشفته و هولناك را چه می‌توان نامید؟

عصر جنگهای خانمانسوز و جهانی و کشتار و آوارگی میلیونها انسان. عصر انفجار نخستین بمبهای اتم بر هیروشیما و ناکازاکی. عصر کشف و ساخت سلاحهای هسته‌ای، که می‌توانند حیات و تمامی آثار آن را یکسره از سراسر گیتی محو و نابود کنند.

عصر خیزش ملّتها برای استقلال و عدالت. عصر انقلابهای بزرگ. عصر اثبات و ابطال ایدئولوژیها (همچـون مارکسیسم: بخصوص تأویل روسی و برداشت لنینیستی از آن، ناسیونال سوسیالیسم و اگزیستانسیالیسم).

عصر شکل‌گیری و فروپاشی امپراتوری سرخ، عصر ادعای دمکراسی و وجود واقعی استبداد. عصر فضا و فرود نخستین انسانها بر سیاره‌ای دیگر و درهم شکستن اسطورهٔ فضا و آسمان. عصر کامپیوتر و ارتباطـات جمعی، عصر ماهواره‌های سرگردان که فرهنگِ بنگ و سکس و استحمار را در فضای اسطوره‌های پاك نیز، پخش می‌کنند و... عصری که خون، پرچمی شد دهشتناك و در مقدم دمکراسی آمریکایی، در سارایه‌وو؛ با طنین اندوه ـ اندوهی بی‌پایان ـ به جنبش درآمد و...

اکنون، در میان این همه آشفتگی رذالت بار، «عرفان» چه جایگاهی دارد؟ از عرفان چه ساخته است؟ ...عرفان واژهٔ ستمدیده‌ای است. بعضی از روشنفکران ما می‌پندارند که عرفان، محصول یأس اجتمـاعی و مفرّ شخصی از ناملایمات و واقعیّات تلخ وتباه جهان است، امّا، حتی نیم نگاهی به تاریخ گذشته؛ مبیّن این حقیقت است که عرفان ما، پرنشاط و سازنده و پویا، و همراه با سایر جنبه‌های علم و تمدّن، رشد داشته و حرکت کرده است. ما شیخ ابوسعید ابی‌الخیر عارف را همراه بوعلی سینای دانشمند و فیلسوف داریم. در اسرارالتوحید آمده است:

«یك روز شیخ ما، ابوسعید، در نشابور مجلس می‌گفت. خـواجه ابـوعلی سینـا، رحمة‌الله علیه،... از در، درآمد... و بنشست. شیخ به سر سخن شد و مجلس تمام کرد و از تخت فرود آمد و در خانه شد و خواجه بوعلی باشیخ در خانه شد و در خانه فراز کردند و سه شباروز با یکدیگر بودند به خلوت، و سخن می‌گفتند که کس ندانست... بعد از سه شباروز خواجه بوعلی برفت. شاگردان از خواجه بوعلی پرسیدند که شیخ را چگونه یافتی؟

گفت: هرچه من می‌دانم، او می‌بیند.

و متصوّفه و مریدان شیخ، چون به نزدیك شیخ درآمدند، از شیخ سؤال کردند که ای شیخ، بوعلی را چون یافتی؟

گفت: هرچه ما می‌بینیم؛ او می‌داند...»

به هرتقدیر، مقولهٔ عرفان را از موضوع تصوّف و صوفیان، درویشان و پشمینه پوشان جدا باید کرد.

عرفان، اندیشه‌ای ذوقی و لطیف، برخاسته از دلِ پاك و صافی واصل به حق است امّا صوفی، به هرحال انسانی است که دورنیست حقّه باز، مکّار و مرید بازباشد وگرنه، حافظ این همه شکوه و شکایت از آنان و مکرشان نداشت که:

صوفی نهاد دام و سر حُقّه باز کرد
بنیاد مکر با فلك حقه باز کرد!

در دوران معاصر، در روزگار پهلوی، شاهد بودیم که بعضی از تیمسارها و درباریان، درویش بودند. این مریدها و مرادهایشان، اغلب، راه زیبا و عظیم و پرخطر «عرفان» را با تخدیر بنگ و می و افیون و اطوارهای خاص اشتباه گرفته بودند و بـرای رهایی از مـلال زندگانی یکنـواخت بیهوده‌شان، و برای دست یافتن به تنوعی جدید چاره‌ای می‌جستند و بدیهی است که اعمال و افکار اینها، و یا گروههای مشابه آنها را به منزلهٔ عرفان دانستن، همانقدر سطحی و سخیف است که اعمال و افکار انسانی فاسد، اما مدعی پیروی از مکتب فکری خاصّی را، اصولِ عقاید آن مکتب بدانیم.

باری، ما ـ به یاری خدا ـ سعی داریم که در این نوشته ناقص، هرچنـد اشارت‌وار، نشـان دهیم که «عرفان»، سرچشمه اصلی همهٔ اندیشه‌های نیك و دستاوردهای متعالی انسان است و سـازندهٔ نیکوترین نیکان عالم.

عرفان و فلسفه

فلسفه، در ضمن همهٔ تعاریف و تعابیری که دارد؛ تلاشِ اندیشه است برای پاسخگویی به سؤالات متعدد مربوط به «معمّای هستی». فلاسفه، پاسخ به معمّای وجود را در دستگاه فلسفی خویش بیان کرده و سعی دارند که رابطهٔ فرد با خود، با

دیگران و با هستی را توضیح دهند و تبیین کنند؛ اگرچه اغلبِ فیلسوفان، یا خود ادّعان دارند که دستگاه و مکتب فلسفی‌شان پاسخی کامل، کافی و وافی به معمای هستی نداده است و یا گذر و گذار زمانه، نشان داده است که آن مکتب فلسفی، پاسخی کامل به آن همه سؤالات نبوده است و شناخت افراد در این مورد به گونه‌ای بوده است که به قول مولانا:

هرکسی از ظنّ خود شد یار من

از درونِ من نجست اسرار من

بخش قابل توجّه عرفان، همین پاسخ‌گویی به معمّای هستی است. در غزلی منسوب به مولانا آمده است:

از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود؟
به کجا می‌روم؟ آخر ننمایی وطنم
مانده‌ام سخت عجب، کز چه سبب ساخت مرا؟
یا چه بوده‌ست مرادِ وی ازین ساختنم
جان که از عالمِ علوی‌ست، یقین می‌دانم
رختِ خود باز برآنم که همانجا فکنم
مرغ باغ ملکوتم، نیم از عالم خاک
دوسه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

اگرچه عرفان به جایِ خواندن و غور و بررسی در کتابها، راهی دیگر پیشنهاد می‌کند.

حافظ می‌فرماید:

دفتر صوفی سواد و حرف نیست

جز دلِ اسپید همچون برف نیست

و می‌فرماید:

بشوی اوراق اگر همدرس مایی

که علم عشق در دفتر نباشد

علّامه اقبال لاهوری، در تفاوتِ فلسفه و عرفان گفته‌ای دارد که در آن، فلسفه را به چاهی تاریک تشبیه می‌کند. چاهی که شخص، هرچه بیشتر در آن غور می‌کند، به تاریکی‌های بیشتری دچار می‌شود. اقبال عرفان را راهِ میان‌بُر شناخت حقّ و حقیقت می‌داند.

عرفان، سابقه‌ای دیرپای دارد. این معنا، شاید به یک تعبیر همراه با پیدایی بشر باشد. حیرتِ آن انسانِ بدوی که به نقوش رنگارنگ گنبد نیلگون، با اعجاب می‌نگریست و از وزش باد و رویش گل و گیاه و برگ، دچار شگفتی می‌شد؛ هنوز با ما و در ما هست.

پاسکال گفته‌ای دارد با این مضمون که: نظم شگفت یک برگ تا نظم شگفت کائنات، مرا معتقد می‌دارد که این مصنوعات، صانعی دارند.

اغلب عرفا و شاعران ما، در برخورد با هستیِ شگفتی‌آفرین، به مقام حیرت رسیده‌اند.

از شیخ ابوالحسن خرقانی است که:

حیرت مرغی است که در طلبِ دانه از لانه به در آمد. دانه نیافت و لانه نیز، هم گم کرد.

و از حافظ است که:

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود

گفتیم که فلسفه راهی است و عرفان نیز، راهی است. اما عرفان به چه معناست؟

عارفی می‌گوید: چگونه می‌توان معنایی را که به گستردگی همهٔ هستی است در قالب تنگ و بی‌جانِ الفاظ گنجاند؟

شمس تبریزی می‌گوید: **عرصهٔ سخن بس تنگ است؛ عرصهٔ معناست فراخ.**

عرفای مسلمان، در توجیه تعریف‌ناپذیری عرفان، با تعابیر و تشبیهات خاص خود، مثالِ «می» را می‌آورند که تعریف رنگ و طعم «می»، هرگز نمی‌تواند با نوشیدن و تجربهٔ حالات و احوالات آن، برابر باشد.

شیخ فریدالدین عطار، در بیان مستی می‌فرماید:

عزم آن دارم که امشب مستِ مست

پای‌کوبان، کوزهٔ دُردی به دست

سر به بازار قلندر برنهم

پس به یک ساعت ببازم هرچه هست

با این همه، اگر ناگزیر باشیم که به هرحال، تعریفی از عرفان ارائه بدهیم؛ پس بهتر است که تعریف عارفان واصل را بیاوریم.

شیخ ابوسعید ابی‌الخیر در تعریف عرفان می‌گوید: **«یکسو نگریستن است و یکسان دیدن.»**

«یکسو نگریستن»، شاید به این معناست که عارف، همهٔ هستی را نمودی از بودِ حضرت حق و جهان را تجلّی ذات آفریدگار می‌داند.

مولا علی (ع) می‌فرماید که، خداوند درون همه چیز است امّا نه به یگانگی و بیرون از همه چیز است نه به یگانگی.

و در دیوان غزلیات شمس آمده است که:

عالم چو کوه طور شد، هر ذرّه‌اش پرنور شد

«یک سان دیدن»، خوبی و بدی، زهر و شهد، لطف و قهر، همه را از سوی خداوند و به سوی یک مقصد روان دیدن است. به تعبیر مولانا:

عاشقم بر قهر و بر لطفش به جدّ

ای عجب من، عاشق این هر دو ضد!

شاید بتوان عرفان را طریقی برای کشف حق و حقیقت دانست که با شیوه‌هایی «از خودسازی و ریاضت و سختی گرفتن برجسم تا تمرکز بر الفاظ مقدّس و ذکر حق» به درون نگری می‌پردازد.

(درون نگری را در مقابل توجه به برون و نمود و علوم وابسته به آن آوردیم. هنگام بهار، عارفی را گفتند که بیرون آی و صُنع خداوند را ببین. گفت: شما به درون آیید و خداوند را ببینید!)

درون نگری، همچنین توجه به «دل» و یا «قلب» است که محل توجّه خاصّ همهٔ عرفاست. مولانا می‌فرماید:

صد جوال زر بیاری ای غنی

حق بگوید دل بیار، ای منحنی

گر ز تو راضیست دل، من راضیم

ور ز تو معرض بود، اعراضیم

(جالب است ـ ولابد می‌دانید ـ که در عرفان سادهٔ سرخپوستان نیز، آمده است که انسان با قلب می‌اندیشد، نه با سر!)

بینش عرفانی، معمولاً با باور به نیروها و یا نیروی غیبی، امّا جاری و ساری در همهٔ هستی همراه است. مولانا، از او، گاه با تعبیر «آشکار صنعتِ پنهان» یاد می‌کند که می‌گوید:

پنهان ز دیده‌ها و همه دیدها از اوست

آن آشکار صنعتِ پنهانم آرزوست

عرفان، چه آن «دغدغهٔ خاطر» و نوعی احساس عرفانیِ سادهٔ اقوام بدوی و چه عرفان عظیم اسلامی، وجود فرد را در ارتباط با همان نیروها و یا نیروی نهانیِ نهایی، توضیح می‌دهد و معنا می‌کند. در معراجنامهٔ بایزید آمده است:

«... شیخ گفت: به چشم یقین در حق نگریستم، بعد از آنک مرا از همه موجودات به درجهٔ استغنا رسانید و به نور خود منور گردانید و عجایب اسرار برمن آشکار کرد و عظمت هویت خویش برمن پیدا آورد. من از حق بر خود نگرستم و در اسرار و صفات خویش تأمل کردم. نور من در جنبِ نور حق، ظلمت بود. عظمت من در جنب عظمت حق، عین حقارت گشت.

عزّت من در جنب عزّت حق، عین پندار شد. آنجا همه صفا بود و این جا، همه کدورت. باز چون نگاه کردم، بودِ خود به نور او دیدم. عزّت خود از عظمت و عزّت او دانستم. هرچه کردم به قدرت او توانستم کرد.

... گفتم: بار خدایا، این چیست؟ گفت: آن همه منم و نه غیر من. یعنی مباشر افعال تویی، لیکن مقدّر و میسّر تو منم، تا توفیق من روی ننماید از طاعت تو چیزی نیاید...»

بینش عرفانی با اشراق و کشف و شهود عارف همراه است و این، آنچنان بینشی است که گاه، از حدّ فهم «اهل منطق» در گذشته و اعتراض آنها را برانگیخته است. فی المثل به این حکایت از شیخ ابوسعید، توجه کنید:

«روزی شیخ ما، ابوسعید، در نشابور مجلس می‌گفت: دانشمندی فاضل حاضر بود. با خود می‌اندیشید که این سخن که این شیخ می‌گوید در هفت سبع قرآن نیست. شیخ، حالی روی بدان دانشمند کرد و گفت: ای دانشمند، بر ما پوشیده نیست اندیشهٔ تو. این سخن که ما می‌گوییم در سبع هشتم است.

آن دانشمند گفت: ای شیخ، سبع هشتم کدام است؟

شیخ گفت: سبع هفتم آن است که: یا ایها الرّسول، بلّغ ما انزل الیك و سبع هشتم آن

است که: فاوحی الی عبده ما اوحی.
شما پندارید که سخن خدای معدود و محدود است. آن کلام الله لانهایت که منزلست برمحمد صلی الله علیه، این هفت سبع است، اما آن چه به دلهای بندگان می‌رساند در حصر وعد نیاید و منقطع نگردد و هر لحظه از او رسولی به دل بندگان می‌رسد...»

از حکایت فوق می‌رسیم به نکته‌ای دیگر. عرفان طریق دل را بر شیوهٔ منطق و استدلال و فلسفه (که کوشش عقل است برای کشف حقیقت) مرجّح می‌دارد.

پاسکال می‌گوید: دل برای خویش دلایلی دارد که عقل را به آن راهی نیست.

قرنها پیش از او، ابوذر غفاری گفته بود که من، پیش از اسلام آوردنم، خدا را از طریق دل شناخته و پرستیده بودم.

فلوطین، از عرفا و فلاسفهٔ یونان باستان، دربارهٔ شناخت دل، که عقل را به آن راهی نیست، گفته است:

«می‌پرسی چه گونه نامتناهی را می‌شناسیم؟ پاسخت را خواهم داد ولی نه با عقل. شأن عقل همانا تمیز و تعریف است. نامتناهی نمی‌تواند با اشیا و اعیان هم تراز باشد. نامتناهی را در حالتی در می‌یابی که نفس تو، دیگر نفسِ متناهی نباشد. این مقام، مقام فراغت تو از آگاهی متناهی است. بدانگاه که دیگر متناهیِ نبودی با نامتناهی یگانه می‌شوی و این اتّحاد و همسانی را درمی‌یابی».

و مولانا می فرماید:

پای استدلالیان چوبین بود
پای چوبین سخت بی‌تمکین بود.

و می فرماید:

سخت‌تر شد بند من از پند تو
عشق را نشناخت دانشمند تو
آن طرف که عشق می‌افزود درد
بو حنیفه و شافعی درسی نکرد

نکتهٔ دیگر این که، عارف آن گاه که با دیدهٔ دیگر ـ با دیدهٔ دل ـ به هستی می نگرد، از وجد و حال به مقام عشق می‌رسد؛ زیرا ـ همچنان که گفتیم ـ همهٔ هستی را تجلّی ذات حق می بیند.

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست
عاشقم بر همه عالم، که همه عالم از اوست

البته مقام عشق در عرفان، جایگاه بس والایی دارد که پرداختن به آن، مجال و مقالی و استطاعتی دیگر می‌طلبد. همین قدر بگوییم که عارف از عشق نکته‌ها می‌آموزد: حیرت، جنون، شورش، تسلیم و...فناء فی الله و بقاءٌ بالله.

عاشقان راشد مدرّس، حُسن دوست
دفتر و درسِ سبقشان روی اوست
خامش اند و نعرهٔ تکرارشان
می‌رود تا عرش و تختِ یارشان

و حافظ می فرماید:

طفیل هستی عشق اند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

عرفان و خرد گرایی

عقل جزوی آفتش وهم است و ظَن
زان که در ظلمات شد او را وطن
«مولانا»

خردگرایی و «راسیونالیسم» اروپایی، عقل بشر را معیار سنجش حق و باطل قرار داد. این پدیده در اروپا، با کانت شروع شد و زمینه‌های اصلی آن، عصیان انسان در برابر سلطهٔ اربابان کلیسا بود. خرد گرایی، همچون هر پدیدهٔ دیگر در عالم، جنبه‌های مثبت و منفی داشت. مثبت بود از آن رو که سلطهٔ سیاه و دهشتناک اربابان کلیسا را برانداخت؛ و منفی بود؛ زیرا «راسیونالیسم» در موضعی انفعالی، هیچ شناختی از روح و روان انسان و از عالم هستی نداشت و بالقوه نمی‌توانست داشته باشد.

اصل «اصالت انسان»، و «انسان محوری» جای خود را سریعاً به اصل لذّت‌طلبی انسان داد و همین لذّت‌طلبی، به سرعت به تلاش برای دستیابی به خوشیهای بهیمی مبدّل شد و اصلاً به صورتِ تنها انگیزه و هدفِ حیاتِ انسان غربی درآمد.

«معنای (Ratio)، حساب کردن و به عبارتی دیگر، محاسبه امور روزمره است و معنای دیگر آن لغت، تحلیل و تقسیم کردن است. به عبارت بهتر، این عقل، همان عقل جزئی است. عقل معاش، عقل حسابگر و مصلحت اندیش است. عقلی است که به جای توجه به وحدت، به کثرت می گراید»

خردگرایی بر این قصد بود که انسان را از قیودِ دست و پاگیر و مانع، برهاند اما در مدّتی کوتاه نشان داد که عملاً و واقعاً راه به جایی نمی برد؛ زیرا در عکس‌العمل به باورهای کلیسا، خردگرایی به تدریج از معنا و معنویت برید و به هرج و مرج رسید و در تباهی جسم و جان غرق شد.

«این، گفته ما نیست بلکه گفته و باور اندیشمندان غربی است که فارغ از مدار ملال آور خور و خواب، به هستی بی‌معنای غرب می نگرند و از فساد نهان آن، به وحشت افتاده‌اند.

گونترگراس، از رشد مجدد فاشیسم در آلمان، به وحشت و تأسف و خجلت دچار شده است. او غافل است از این نکتهٔ اصلی و اساسی که جوان آلمانی، در فاشیسم، برای زندگانی بیهودهٔ خود، معنایی می جوید: فتح جهان و اثبات برتری و سیادت نژاد ژرمن بر سایر نژادها و ملل! وگرنه، به شکل قانونی و مسالمت‌آمیز هم می‌توانند به حضور خارجی‌ها اعتراض داشته باشند.»

«راسیونالیسم» در ابتدا، زمینه را برای رشد سریع و وسیع علوم مهیا کرد و رشد علوم، انسان را بر طبیعت، به اصطلاح، مسلّط ساخت. اما همین سلطهٔ انسان، به سرعت، به ضد خود مبدل گشت و مرزهای دانش به دروازه‌های دوزخ رسید. امروزه سلاحهای هسته‌ای می توانند بیست و پنج بار، هستی را در سراسر گیتی نابود کنند و طبیعت که در ابتدا تسلیم می نمود، سلاحهای انتقام را در سکوت گردآورد. خطر نابودی محیط زیست، آلودگی هوا و... مسائل و مشکلاتی هستند که نه برای ما ـ که با مشکلاتی دیگر دست به گریبانیم ـ باری برای غربیها، خطراتی جدّی محسوب می شوند.

و اما «عرفان» با خرد چه گونه برخورد می کند؟ معمولاً می‌پندارند که عرفان با خرد سرستیز دارد اما این برخورد و قضاوت، سطحی و ظاهری است.

عرفان، عقل را به عقل جزئی و کلی، عقل حسابگر، دوراندیش و مآل اندیش و عقل دیگر: عقل شهودی و الهی (که منشأ خیر و زیبایی است) تقسیم می کند:

عقل دو عقل است، اوّل مکسبی
که در آموزی به حرف مکتبی
از کتاب و اوستاد و ذکر و فکر
از معانی در علوم خوب و بکر
عقل تو افزون شود بر دیگران
لیک تو باشی زحفظ او گران
عقل دیگر بخشش یزدان بود
چشمهٔ او درمیان جان بود
چون زسینه آب وآتش جوش کرد
نه شود شور و نه دیرینه، نه زرد
مولانا

از این عقل دیگر، بخشش یزدان که جوشش آن در چشمهٔ جان است؛ گاه به دیوانگی (جنون ممدوح) تعبیر می شود که از عقل مصلحت اندیش و حسابگر رسته و به عشق الهی در پیوسته است:

آزمودم عقل دوراندیش را
بعد از این دیوانه سازم خویش را

و همچنین:

زین خرد جاهل همی باید شدن
دست در دیوانگی باید زدن
«مولانا»

عرفان، خردگرایی حقیقی را با درون نگری، با تجلیات خداوند در دل مؤمن همراه می‌داند. در بخش گاهان و یا گاتهای اوستا ـ که از قدیمی‌ترین متون دینی است ـ آمده است:

«ای اهورا، آن گاه که از روی خرد به درون اندیشه کردم، تو را در همه جا یافتم و دریافتم

که تویی خرد کلّ جهان و تویی آغاز و تویی انجام جهان.»

پس از زرتشت، می‌توان از افلاطون نام برد که خرد حقیقی را در جایی دیگر می‌جست و دریافت آن را از طریق شهود و مکاشفه ممکن می‌دانست. (ناگزیریم این را بگوییم که بر خلاف تصوّر عموم، اغلب فلاسفهٔ یونان باستان متأثّر از فلسفهٔ شرق بوده‌اند. این نکته‌ای است که غربیها، البته به جهات سیاسی، از دیرباز آن را کتمان کرده‌اند. سابقهٔ تخفیف و حتی تحقیر بینش و تمدّن شرق و بزرگداشت غرب - که زمانی مظهر آن یونان بود - به عصر هرودوت می‌رسد و غرب در قرون اخیر، بنا به دلایل استعماری، بار دیگر خرد و فرهنگ و تمدن شرق را کتمان کرده است. به هرتدبیر و تقدیر، حتی در زمان افلاطون، فلاسفهٔ یونان زرتشت را پیامبری باستانی می‌دانستند و افلاطون گفته است که زرتشت، فلسفهٔ کاملی آورده است. فیثاغورث، در عقاید فلسفی خویش، به شدّت متأثر از بینش شرق و به ویژه هند بود، و همچنین‌اند فلوطین و دیگران).

باری، افلاطون از زمرهٔ نخستین کسانی است که میان عقل کلی وجزئی تفاوت قائل است. تفکر و دستگاه تفکر درنظر افلاطون، مبتنی بر روش دیالك‌تیك و دارای دو مرحله است. مرحلهٔ سافل آن با عقل جزئی و مرحلهٔ عالی آن با عقل کلّی در ارتباط است. اندیشه و خرد و عقل در مرحلهٔ سافل خود، به جزئیات می‌پردازد و متوجه کثرت است (این عقل - به باور افلاطون - عقل نظری و استدلالی است) خرد در مرحلهٔ عالی تفکر، از مثلی به مُثل اعلاتر می‌رسد تا آنگاه که حکیم به مُثل اعلاء و خیر مطلق می‌رسد. (البته به باور افلاطون، رؤیت و شهود حقایق، فقط برای حکیم کامل میسر است).

در انجیل آمده است که:

«در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود...»

رواقیان مسیحی در تأویل کلمه، آن را کلمهٔ تامه و یا عقل کلی و خرد الهی می‌دانند که حضرت عیسی مسیح(ع) تجلّی آن است.

در روایات اسلامی، از قول پیامبر گرامی اسلام، حضرت محمد(ص) آمده است که:

اول ماخلق الله العقل.

در روایاتی دیگر، چنین آمده است که: اول خیری که خداوند آفرید؛ همانا عقل بود.

پس خداوند به عقل فرمود: به من روی آور. و عقل به خداوند روی آورد.

سپس فرمود: از من روی بگردان

و عقل از خداوند روی برگرداند. پس آنگاه خداوند فرمود: به عزت و جلال خود سوگند که من، تو را پاداش می‌دهم و به کیفر می‌رسانم.

این پاداش و کیفر عقل از جانب خداوند، به این جهت است که - همچنان که در روایات و احادیث شیعه و همچنین در بینش عرفانی آمده است - عقل، به عقل معاش و عقل معاد، عقل حسابگر و مصلحت اندیش و عقل عاشق و ایثارگر، تقسیم شده است.

ابن عربی، تأکید دارد که «قلب»، بهتر از عقل تجلیات نامتناهی را درك می‌کند و براین باور است که به همین جهت در حدیث قدسی آمده است که:

آسمان و زمین گنجایش مرا ندارند؛ اما قلب بندهٔ مؤمن، گنجایش مرا دارد.

باز می گوییم که حضرت حق، خیر و زیبایی مطلق است. آن خرد که از منشأ رحمانیت الهی، رحم آموزد و آموزاند؛ هرگز خردی ناچیز نبوده است.

مولانا می فرماید:

خود خرد آنست کو از حق چرید

و از حافظ است که:

من از آن روز که در بند توام، آزادم

عرفان و آزادی

در انقلاب فرانسه، اقشار و طبقات اجتماعی، بازرگانان، کسبه، پیشه‌وران و صاحبان حِرَف، کارگران و روستاییان مهاجر، در مقابل اقلیت اشراف که همهٔ امتیازهـای اجتماعی را در انحصار خود داشتند، قرار گرفتند.

رعیت، کم‌کم داشت تبدیل به ملت می‌شد و خواستار حقوق خود بود و از اولین اصلها، آزادی را شعار خود قرار داد. آزادی عقیده و بیان عقاید، ایجاد مجلس برای اجرای قانـون، انتخاب نمایندگان مردم و آزادی انتخابات و غیره.

در کنار آزادی سیاسی و اجتماعی که بورژوازی را از شرّ سلطهٔ اشکال عقب ماندهٔ اقتصادی و اجتماعی می‌رهـانـد، آزادی اقتصادی، آزادی در رقابت اقتصادی هم، به مثابهٔ یك جریان اصلی و عمده مطرح می‌شود.

سرانجام، امپریالیسم نوین، با مشخصات خاص خود (که آن را از دوران استعمار و استعمارگری اسپانیا و پرتغال جدا می کند) شکل گرفت. شرکتهای بزرگ، در روند دوگانهٔ رقابت و اتحاد، بعضی شرکتها را حذف و برخی دیگر را در خود حل کردند و شرکتهای بزرگ جهانی را به وجود آوردند؛ اما این شکل گیری به چنین سادگی که نوشتیم، نبود.

امپریالیسم، برای ایجاد سلطه‌اش در سراسر جهان، اغلب ناگزیر از برخورد با مردمی بود که فرهنگی غنی و سابقه‌ای درخشان از تمدّن داشته‌اند. اِعمال سلطه براین مردم، راحت و آسان نبود. تاریخ ثابت کرد که بسیاری از سیّاحان غربی، فی‌الواقع جاسوسانی بودند که اوضاع اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شرق را به دولتمردان و صاحبان صنایع اروپا و غرب گزارش می‌دادند. اینها در برخورد با جامعهٔ ایرانی دچار مشکل می شدند. زیرا حتی آن روستایی ایرانی که در فقر و مسکنت می‌زیست؛ آنها را تحقیر می کرد و نجسشان می‌دانست.

امپریالیسم، از همان آغاز پیدایش بنابه ماهیت خود به غارت بی‌رحمانهٔ ملل آسیا و آفریقا پرداخت. سرکوبی‌های خونبار مللی که تن به بـردگی نمی‌دادنـد؛ از همـان آغـاز، شیـوهٔ امپریالیستها بود.

امپریالیستها در میان خود نیز، گاه به رقابتهای خونین برمی‌خاستند و در این میان، آزادی حتی برای خود غربیها، به صورت مفهومی واژگون و مسخ شده، درآمد. آزادی غربی، درواقع به نوعی آزادسازی گلّه برای انتخاب آزادانهٔ قصّاب تبدیل شد.

مارکسیستها، آزادی را [در تئوری البته رهایی از قیود طبقاتی، رهایی از استثمار فرد از فرد می‌دانستند. اما در کنار این همه، با نفسِ انسان چه می‌توان کرد؟ نفسی سرکش که همه چیز را برای خود می خواهد. چه تضمینی وجود دارد که انسان، آنگاه که قدرت سیاسی را به دست می‌آورد و خود را فعال مایشاء اجتماع می بیند؛ کم کم دچار کبر و غرور شیطانی نشود؟ که دیدیم هیچ تضمینی وجود نداشت و این اتفاق، عملاً افتاد.

(در شوروی سابق شاهد بودیم که اکثر قریب به اتفاق مردم در وضع سخت زندگی با هم برابر بودند اما برگزیدگان حزبی، از زندگانی بسیار مرفهی برخوردار بودند. در یك جزوهٔ کمونیستی، مائوئیستها، ثروت سرشار برژنف را برشمرده بودند و مثالهایی از این دست در مورد تمامی سردمداران رژیم‌های کمونیستی دنیا، فراوان است).

در اسلام، جهاد اکبر را مبارزه با نفس و جهاد اصغر را جدال با دشمنان دین و انسان دانسته‌اند. در بینش عرفانی این اصل اساسی هستی مطرح است که: پس هرکس به اندازهٔ ذره‌ای، مثقالی خیر انجام دهد، نتیجه‌اش به سوی خود او برمی گردد و هرکس به اندازهٔ ذره‌ای، مثقالی شر انجام دهد؛ نتیجه‌اش به سوی خود او برمی گردد.

بیان واقع این است که ما، همه، بسته به میزان تربیت روحی و رشد فکری وافق دید و ویژگیهای اخلاقی خود، دلبستگی‌هـا و وابستگی‌هایی داریم. از دلبستگی و وابستگی به زن، خوراك، لباس و موقعیت و مقام اجتماعی گرفته تا

دلبستگی و وابستگی به میهن، افکار و اندیشه‌ها و مکاتب جهان...

عرفان، در آغاز، رهایی از تعلقات خوف انگیز و شرّورانه را در جان می‌نشاند. می‌گویند که وابستگی به «مالکیت» و احساس دلبستگی تام و تمام به مادیات این جهان فانی سرچشمهٔ رذائل و جنگهاست.

مولانا می‌فرماید:

بند بگسل، باش آزاد ای پسر
چند باشی بند سیم و بندزر؟

این رهایی، سرانجام به رهایی از همهٔ وابستگی‌ها می‌رسد. **بودا**، سرچشمهٔ رنجهای بشر را در **خواستن** می‌داند و در اسلام و عرفان اسلامی، مرگ پیش از مرگ مطرح است و این مقامی است که حتی تصور آن برای امثال بنده که از کودکی درخواسته‌های نابجا و غیر ضرور غرق شده ایم، مشکل است.

اما، با این همه یك تعلق نهایی وجود دارد. **تعلق به ذاتِ حضرت حق**، آغاز و انجام جهان، تعلق و دلبستگی به جان جهان که برای انسان، همچون دوستی، یاری رسان و پناه دهنده است.

زرتشت، خطاب به خداوند می‌گوید:

«ای اهورا، نیك می‌دانم که انسان نیك کردار را تا چه پایه گرامی می‌داری و دوست می‌داری...
ای اهورا، از شرّ دیوپرستانِ زشتکار و دشمن، به تو روی می‌آوریم و از تو پناه می‌خواهیم؛ زیرا که تو ما را همچون دوستی هستی.»

و در مزامیر داود آمده است:

«خداوند نور من و نجات من است، از که بترسم؟ خداوند ملجاء جان من است، از که هراسان شوم؟ چون شریران برمن نزدیك آمدند تا گوشت مرا بخورند، یعنی خصمان و دشمنانم، ایشان لغزیدند و افتادند. اگر لشکری بر من فرود آید، دلم نخواهد ترسید. یك چیز از خداوند خواستم و آن را خواهم طلبید، که تمام عمرم در خانهٔ خداوند ساکن باشم، تا جلال خداوند را مشاهده کنم. و در هیکل او تفکر نمایم؛ و برای خداوند سرود و تسبیح خواهم خواند.»

و در نهج البلاغه آمده است:

«خداوندا، آنان که به تو دل داده‌اند، انیسی مهربان و دوستی روشن مهر و نازنین یافته‌اند. اسرار نگفتنی را به تو می‌گویند و هرچه می‌خواهند از تو می‌خواهند. هرآن دم که از وحشت تنهایی به تنگ آمدند، با یاد تو سرگرم می‌گردند و با دورنمای وصال تو خوشحال و شادمان می‌شوند. خوشند که شب هجران به پایان خواهد آمد و طلیعهٔ دل نواز وصل آشکار خواهد شد. همچون پرتوی که به خورشید باز گردد و همانند قطره‌ای که در دریا فانی شود، هستی اندك خود را در اقیانوس بی کران وجود، محو خواهند کرد و در آغوش ابدیت فرو خواهند رفت.»

و حافظ می‌گوید:

من از آن روز که در بند توام، آزادم.

عرفان و آزادگی

بشر هنوز بت‌پرست است؛ اگر چه بتها، امروزه، دیگر همان مجسمه‌های مظهر ارباب انواع نیستند و به شکل احزاب، مظهر ایدئولوژیها درآمده‌اند. (منظور، البته، ایدئولوژیهای غیر مذهبی همچون ناسیونالیسم و مارکسیسم است؛ زیرا مذهب و دین، اساساً مقولهٔ متفاوتی است.)

بتهای جدید همان قدر خونخوارند که بتها و خدایان کهن، همچون: بعَل و رَع. فی المثل، استالین ـ همچنان کاهنی باستانی ـ پیرو خود را فرمان می‌دهد که تروتسکی را در پیشگاه بت استالینیسم، با تبر، گردن بزند و خون او را بر زمین فرو بپاشد، و این نه برای رضایت خاطر شخص استالین است ـ خدایان چنین اندیشه‌ای را دور بدارند! ـ بلکه قصد، بسیار والاست و آن، همانا کسبِ رضایتِ خاطرِ استالینیسم، بُت و خدایگانی است که قادر است جهان را به عدالت و برابری و سوسیالیسم رهنمون شود! گرچه بعدها معلوم شود که عقاید و راه حلهای مخالفان استالین، کاملاً هم بی راه نبوده‌اند که بر عکس، استالین به خطا می‌رفته است؛ اما اینها همه برای بُتِ استالینیسم، هیچ اهمیّت نداشت...

بشر، هنوز اسیر الفاظ و عبارات است. همین کلمات ظاهراً معصوم، آن گاه که در کنار هم چیده می‌شوند، می‌توانند به معنا و مقصودی شرارت آمیز، شیطانی و خونخوار، راه ببرند و در این میان وای بر احوال ساده دلان. آنان که عبارت بشری را احکام مطلق و مقدّس می‌دانند و صادقانه(!) به کشتار همدیگر دست می‌یازند. مگر در افغانستان چه می‌گذرد؟ برادرکشی بیرحمانه‌ای است که هر برادر، مجذوبِ عبارات متفاوت، خون برادر خویش را، غالباً صادقانه برخاك می‌ریزد.

شیخ اشراق می‌گوید که در روز قیامت، از هر هزار کشته، نهصد و نود و نه نفر، کشتهٔ عباراتند که خونشان برعهدهٔ خودشان است.

مولانا می‌فرماید:

چون که بی رنگی اسیر رنگ شد
موسیئی با موسیئی در جنگ شد

همهٔ ما داستان موسی و شبان را خوانده و یا شنیده‌ایم، با این همه بی جا نیست که اگر گوشه‌هایی از آن را باز بیاوریم:

دید موسی یك شبانی را به راه
کو همی گفت ای خدا و ای اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت
چارقت دوزم، زنم شانه سرت
ای خدای من، فدایت جان من
جمله فرزندان و خان و مان من
تو کجایی تا که خدمت‌ها کنم
جامه‌ات را دوزم و بخیه زنم
جامه‌ات شویم، شپش‌هایت کشم
شیر پیشت آورم، ای محتشم
گر بدانم خانه‌ات را من، دوام
روغن و شیرت بیارم صبح و شام
زین نمط بیهوده می‌گفت آن شبان
گفت موسی با کیستی ای فلان؟
گفت با آن کس که ما را آفرید
این زمین و چرخ از او آمد پدید
گفت موسی، های خیره سر شدی
خود مسلمان ناشده کافر شدی
گند کفر تو جهان را گنده کرد
کفر تو دیبای دین را ژنده کرد
گفت: ای موسی، دهانم دوختی
وزپشیمانی تو جانم سوختی
جامه را بدرید و آهی کرد تفت
سر نهاد اندر بیابان و برفت
وحی آمد سوی موسی از خدا
بندهٔ ما را زما کردی جدا
تو برای وصل کردن آمدی
نی برای فصل کردن آمدی
هرکسی را سیرتی بنهاده‌ایم
هر کسی را اصطلاحی داده‌ایم
من نکردم خلق تا سودی کنم
بلکه تا بر بندگان جودی کنم
هندیان را اصطلاح هند، مدح
سندیان را اصطلاح سند، مدح
ما برون را ننگریم و قال را
ما درون را بنگریم و حال را
ناظر قلبیم اگر خاشع بود
گرچه گفت و لفظ، ناخاضع بود
چند از این الفاظ و اضمار و مجاز
سوز خواهم سوز، با آن سوز، ساز
آتشی از عشق در جان بر فروز
سر به سر فکر و عبارت را بسوز
موسیا، آداب دانان دیگرند
سوخته جان و روانان دیگرند

عرفان و روانکاوی

درونها تیره شد، باشد که از غیب
چراغی برکند خلوت نشینی
«حافظ»

ما، همه، دیوی در درون داریم که خواهان انجام همهٔ آن اعمالیست که قانون الهی و اخلاق مذهبی، ممنوعشان کرده‌اند. از سوی دیگر، انسان ـ به ویژه انسان غربی ـ به برهوتی پرتاب شده که سراسر زندگانیش به واقع تجربهٔ دوزخ است.

دوزخ طبیعت: که گاه و بی گاه، خشم خویش را به شکل سیلاب بلا و طوفان و... بر فرزند گناهکار آدم فرو می‌آورد.

دوزخ اجتماع: مردمی زشت سرشت، دژاندیش و دیورفتار، خنجری در قفا نهان دارند و

صورتك انسان به چهره زده‌اند. مولا علی(ع) می‌فرماید که اکثر دلها خانهٔ دیو است.

و حکایت گرگهای زمستانهای طولانی که بر گرد هم حلقه می‌زنند: خیره و نگرانِ همدیگر و مراقب تا کدام گرگ دیده بر هم نهد، آنگاه دیگر گرگها، او را که غفلت کرده است، پاره می‌کنند و می‌بلعند، تمثیل جماعت بشری است و به قول هابس: انسان، گرگ انسان است!

دوزخ خود: کشاکش و تعارض انسان با خود و آرزوها و خواسته‌هایش. خواسته‌هایی که همیشه زشت نیستند وگاه، حق طبیعی انسان هستند؛ اما - بنا به دلایلی - بسیار دور و دست نیافتنی می‌نمایند و در این میان، فرزند آدم، دور افتاده از بهشت، زندگانی را نه همچون نوش، بلکه چون نیشی زهر آگین و مداوم، تاب می‌آورد. امّا، انسان، گاه دیوانه و مجنون می‌شود. اغلب انسانهای غربی این عصر، روانی بیمار دارند ولی دیوانه‌ها، آنهایینـد که از حدّ معیار مورد پذیرشِ همگان گذشته‌اند.

روانکاوی غرب، فرزند عصر خردگرایی و یکی از محصولات علم است. اگر در قرونِ وسطی، دیوانه‌ها را به این سبب که دیو در جانشان لانه کرده است؛ به گوشهٔ فراموشی می‌افکندند؛ اینك روانکاوان بر روی بیماران روانی تحقیق کرده وسعی در شناخت علل بیماری و معالجهٔ آنها دارند.

کسانی همچون «هورنای»، مردم را از لحاظ روان، به تیپهای «مهر طلب»، «تهاجمی» و «منزوی» گروه بندی کرده‌اند و هر مکتب روانکاوی به طریقی سعی در معالجهٔ بیماران روانی دارد. با این همه روانکاوی کاری از پیش نمی‌برد و نمی‌تواند هم... زیرا روانکاوان و روانپزشکان با انواع و اقسام روشها، از قرصهای آرام بخش و شوکهای الکتریکی گرفته تا صحبت با بیمار و وادار ساختن او به فرافکنی روحی، به گمان خود روان آشفتهٔ بیمار را تعدیل می‌کنند و او را مجدّداً به همان دوزخ زندگانی روانه می‌کنند. مسلّماً تجربهٔ مجدد دوزخِ زیستن، همان بیمار سابق را به طریقی دیگر در خود له و نابود می‌کند. زیرا مسالهٔ اصلی و اساسی، «چرا»یِ زندگانی، بی‌پاسخ باقی می‌ماند. تحمُل این دوزخی زیستن برای چه؟ پاسخ گویی به این سئوال اساسی، در حد و توانِ روانکاوی نیست.

«فروید»، آنچنان که روانکاوان معتقدند، انقلابی در روانکاوی ایجاد کرده و آن، پیش آوردن و مطرح ساختن «ناخودآگاه» بوده است. فروید و پیروانش براین گمانند که ناخودآگاه هر کسِ به مثابهٔ مخزنی عظیم از غرائز - و به ویژه غرائز جنسی - است که اخلاق و قانون، در طی سده‌ها آنها را سرکوب کرده و به واپس رانده‌اند؛ اما این غرائز سرکش و تند و سوزان، هنوز پابرجایند (آیا نفس امّاره می‌تواند همان باشد؟). غرائزی که نه تنها پا برجایند؛ بلکه به باور فرویدیستها، اعمال انسان را شکل می‌دهند. منتها هر انسانی برای هماهنگی با اخلاقیّات و ارزشهای حاکم بر اجتماعی که در آن می‌زید و یا برای ایجاد هماهنگی با گروه و جماعتی که به آن وابسته است، برخلاف خود واقعیش رفتار می‌کند و از همین جا، میان خودِ آرمانی و خودِ واقعی تعارض ایجاد می‌شود و تعارض، موجب عدم تعادل روانی و تبعات آن در بیمار می‌گردد.

امّا از اشتباهات اساسی فروید این بود که اوّلاً، فروید تحلیل روانکاوانهٔ خود را از ناخودآگاه و سایر مسایل روانی محافل اشرافی اتریش، کسانی که با آنها سروکار داشت و روانکاویشان می‌کرد؛ به همهٔ بشر، با فرهنگها و بینشهایِ مختلف تعمیم داد.

ثانیاً، با آن که خود فروید صادقانه معترف بود که در مورد انگیزه‌ها و علل ایجاد آثار هنری و به ویژه آثار ادبی چیزی نمی‌داند؛ امّا با شتابزدگی موتور محرکهٔ همهٔ اعمال بشری را، غرائز سرکوب شدهٔ جنسی دانست.

این دیدگاه حادّ و تند و یك سویه، خیلی زود توسط شاگردان مستعد فروید - همچون «یونگ» - و یا شاگردان مکتب او، طرد و منسوخ شد؛ اگر چه نه به تمامی.

یونگ، با تحقیق وسیع بر باورها و فرهنگ اقوام و ملل مختلف، به ناخودآگاه جمعی نیز معتقد شد. به طور خلاصه، ناخودآگاه جمعی، بخصوص جایگاه اساطیر و باورهای قومی است که رفتار اجتماعی یك ملّت را شکل و سامان می‌دهد و تعیین می‌کند.

اما برگردیم به اصل مساله: **رابطهٔ عرفان با روان انسان** و در بینش عرفانی و بخصوص در اسلام، انسان و «وجود» او، به گونه‌ای بسیار عمیق توجیه شده است. انسان آمیزه‌ای از لجن، و روح خداوندی است. پس مستعد انجامِ پست‌ترین تا عالی‌ترین رفتارهاست. نفس امّاره، انسان را از حیوان هم پلیدتر می‌کند.

اغلب حیوانها به غذای روزانه‌شان اکتفا می‌کنند و آنهایی هم که عادت به ذخیره کردن آذوقه دارند - همچون مورچه‌ها و موریانه‌ها - آذوقهٔ جمعی را ذخیره می‌کنند؛ اما این بشر است که به پیروی از نفس امّاره، با انواع زشتکاریها و رذالتها، غذای هم نوعش را به اشکال مختلف می‌رباید. و برخلاف حیوانات، همنوعش را برای مسائلی کم ارزش، به کشتن می‌دهد و در اوج سیر بودن، باز هم حرص خوردن و به چنگ آوردن دارد. برای اغلب حیوانها، فعالیّت جنسی دوره‌ای خاص دارد امّا این بشر است که برای اطفای آتش شهوت، جنایتکار هم می‌شود.

شاید بی‌سبب نیست که حافظ گفته است:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و از نو آدمی

و بی‌سبب نیست که عرفای ما، بشر را در «حلق و دلق و...» خلاصه کرده‌اند و هرکس را شایستهٔ نام انسان نمی‌دانند.

دیو سوی آدمی شد بهر شر
سوی تو ناید که از دیوی بتر
چون شدی در خوی دیوی استوار
می گریزد از تو دیو، ای نابکار

و همچنین:

اول ابلیسی مرا اوستاد بود
بعد از آن، ابلیس پیشم باد بود
خلق دیوانند و شهوت سلسله
می کشدشان سوی دکان و غله
هست این زنجیر از خوف و وله
تو مبین این خلق را بی‌سلسله

«مولانا»

نفس در عرفان اسلامی به سگ، سگ سیاه، اژدها و... تشبیه شده است که چارهٔ آن، «**مهار کردن**» است. در حکایات و یا شاید گزارشهای واقعی که از احوال عرفا نقل شده، آمده است که گاهی، آن عرفا را دیده‌اند که سگی سیاه را به زنجیر بسته‌اند و همراه دارند. همان عرفا، سگ را نفس خویش دانسته‌اند. نکتهٔ جالبِ توجه این حکایات و یا گزارشها، این است که ما، تا اسیر تخته بند تن هستیم، از سگ نفس گریزی نداریم، اما می‌توانِ از گزندِ سگ نفس که جانِ ما را پیوسته معذّب می‌دارد؛ درامان ماند. خشم، ناامیدی و یأس و... همه ناشی از روانی معذّب هستند که خود را سیر و سیراب ندیده است. نفس و روانی که همه لذات مادی و معنوی «مقام، موقعیت، ثروت، شهرت، شهوت و...» را برای خویش می‌خواهد و زیاده طلب و طماع است. این، همان تیرگی درون است که حافظ می‌گوید و چاره‌اش را در «**برکردن چراغ غیب**» می‌داند. چراغی که پرتو بر عشق می‌افکند. عشق و ایمان به معانی زیبا و عظیم، که از خود بگذرند و دامنهٔ زیباییشان، خود و دیگران را شامل شود. این روش، بسیار عملی است. آنچنان که شنیده‌ام؛ اینك در تعدادی از بیمارستانهای روانی غرب، بیماران را به نقاشی و موسیقی و گل کاری و... مشغول می‌کنند.

روان دردمندِ حتی آن تاجر و یا کارخانه‌دار، که ثروتش را بنا به دلایلی از دست داده است و اینك، زندگی خود را بر بادرفته و وجود خود را هیچ و پوچ می‌بیند: این چنین با تمرکز برزیبایی، معالجه

می شود.

براساس خوانده‌ها، شنیده‌ها و تجربیات، براین باورم که تمرکز برزیبایی و تعمیم دادن آن، به تدریج موجب تغییر در روان انسان می شود. آن چنانکه انسانِ معذّب، سرانجام، سراسر هستی را در زیبایی و جمال و جلالِ خداوند، محو می بیند. معانی پدیده‌ها تغییر می‌کنند و از زشتی به زیبایی، از دشمنی به دوست‌خویی می گرایند. به قول مولانا:

شاد باش ای عشق خوش سودای ما
ای طبیب جمله علتهای ما
ای دوای نخوت و ناموس ما
ای تو افلاطون و جالینوس ما...

اما عرفان در همین حد، باقی نمی‌ماند. در عرفان، سه مرحلهٔ «تخلیه»، «تجلیه» و سرانجام «مستغرق شدن» عارف در جلوه و جمال الهی را داریم.

گفتیم که روانکاوی ـ آن هم در صورتی که موفق باشد ـ تنها و تنها روان نامتعادل بیمار را به تعادل درمی‌آورد. اما عرفان با روشهایی که به کار می گیرد (روشهایی که می توانند بسیار ساده، اما عمیق باشند؛ همچون ذکر حق و به کارگیری الفاظ مقدس) همزمان و یا پس از تخلیهٔ روان انسان، دلِ عارف را به اشراق رسانده و آن را محل تجلّی می کند:

ای برادر، چون ببینی قصر او؟
زانکه در چشم دلت رُست است مو
چشم دل از موی علت پاك‌دار
وانگهان دیدار قصرش چشم‌دار
هرکه را هست از هوسها جانِ پاك
زود بیند حضرت ایوان پاك
هر که را باشد زسینه فتح باب
او ز هر ذرّه ببیند آفتاب
حق پدید است از میان دیگران
همچو ماه اندرمیان اختران
دو سر انگشت بردوچشم نِه
هیچ بینی از جهان؟ انصاف ده
ورنبینی، این جهان معدوم نیست
نقس جز انگشت چشم شوم نیست
تو زچشم انگشت‌بردار، هین
وانگهانی هرچه می‌خواهی ببین

گفتیم که یونگ، با مطالعاتش برروی ملل و اقوام گوناگون و باورهای فردی و جمعی آنها، باری از استادش «فروید»، نه به یکبارگی بلکه تا حدی وسیع جدا شد و به «ناخودآگاه جمعی» باورمند شد. در برداشتی ساده «ناخودآگاه جمعی»، می تواند که جایگاه اساطیر قومی باشد.

ـ می گوییم اساطیر قومی، به این جهت که هر قوم، فی‌المثل سرخپوستان «پرو»، اساطیری دارند که با اساطیر هندیها، حداقل در شکل، تفاوت دارند.

باری، به هر جهت، به باور یونگ، فرد از طریق نمادها که غالباً در خواب بر او مشهود می شوند، باصور نوعی ارتباط می گیرد. صور نوعی، نمایانگر وجوه اساطیری و دوران پیش از تعقّل بشر هستند و اساطیر نیز نه افسانه‌های بی‌پایه و کودکانه، بلکه حقایق روحی‌اند.

اما ناخودآگاه جمعی و ارتباط فرد با آن، در مکتب روانکاوی یونگ، در همین حد باقی می‌ماند و به عبارت دیگر، این مکتب روانکاوی ـ از آنجا که برهرحال برخاسته از زمینهٔ خردگرایی اروپای معاصر است ـ برخورد منفعل با حقایق روحی دارد و تنها دریچه ای تنگ، به شکل نهانی و نهایی هستی گشوده است.

بوداییها، بسته به حالات روحی و مقامِ سالك، به ناخودآگاه کیهانی باوردارند که مفهومیً بسیار عمیق‌تر از ناخودآگاه جمعی است.

بینش اوستایی به سرزمینی مقدس و آسمانی باور دارد که از آن به «ور» و همچنین «ایرانویج» یاد می شود و آن، سرزمینی است نورانی که در آن همه چیز و از آن جمله روان انسان (فرّه) او از نور سرشته شده است. نوری که از نورالانوار و یا یزدان، سرچشمه گرفته است.

در باور عرفای مسلمان، از شیخ اشراق گرفته تا مولانا و ملاصدرا، همین بینش و باور به اصل آسمانی انسان و هستی وجود دارد و از آن سرزمین نورانی بعضاً با تعابیر «اقلیم هشتم» و یا «عالم هورقلیا» و یا «شهرهای جابلقا و جابلسا» نام برده می شود و شناخت عالم «هورقلیا» نیز تنها با دیدهٔ باطن و به یاری جذبه و کشف و شهود ممکن است. آن عالم، عالم روان، پاکی و نور و وطنِ اصلی ما، هم هست و هم نیست. مولانا می فرماید:

جملهٔ دیگر بمیرم از بشر
تا برآرم از ملائك بال و پر
بارِ دیگر از ملك پرّان شوم
آنچه دروهم ناید، آن شوم

«عالم هورقلیا»، نسبت به عالم مادی، بُعد روحانی و نسبت به عوالم بالاتر، بُعد مادی دارد.

فرشتهٔ راهنما، فردانیت فرد، جوهر وجودی انسان و یا.... در آنجا، جای دارد و دستگیر و رهنمای سالك می شود. (این عالم، با عالم مُثل افلاطون، از یك دیدگاه، شباهتهایی اساسی دارد).

باری، به هرحال سخن گفتن از این وطن اصلی، برای من ـ که همچون شاگرد مکتبی، تنها شنیده‌ها و یا خوانده‌هایم را می نویسم ـ بسیار مشکل است؛ اما این قدر هست که به قول مولانا:

ما زفلك بوده‌ایم، یار ملك بوده‌ایم
باز به آنجا رویم، جمله، که آن شهر ماست

و شاید «حب‌الوطن من الایمان»، در ضمن اشاره به همین اصل هم داشته باشد.

بی جا نیست که خاطره ای را برایتان بگویم، گرچه باروال کلّ نوشته همخوانی ندارد، اما چه باك؟!

بهار سه سال قبل، با دلتنگی فراوان، در پارکی در تهران نشسته بودم. برچمنزار و درختان، جلال رنگ‌ورنگ برپا بود. نسیمی عطرآگین، گویی از آن سوی ناپیدای هستی می وزید. به ناگاه درویشی جوان و شوریده حال، بانگ برداشت و خواند:

باز هوای وطنم، وطنم آرزوست...

در آنجا بود که حسّ غربت و دلتنگی، پا به پای شور و شوقی اشك برانگیز، در من سربرآورد و معنای حقیقی این بیتِ مولانا را فهمیدم که می فرماید:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

... اینك در سِحرِ سَحَر، بانگ اذان از ژرفای جهان می‌جوشد. بلبلی در مقدمِ سپیده دمان آواز می‌خواند. ستاره‌ها، لرز لرزان، با شب، که دیرزمانی در آغوشش خفته و به گوشش رازهایِ نهانی گفته بودند، وداع می گویند.

باری، روزی دیگر از راه می‌آید و خاطرات تابناكِ دوستان شهیدم، از ژرفای جانم برمی‌جوشد. دوستانی که سرشتی از نور و مهر داشتند و تو هم، اگر آن نگاههای نجیب و معصوم را می‌دیدی، اینك یادِ یاران، دلت را پر از درد می کرد. یارانی که از همان ابتدای جنگ، نور و پاکی را برگزیدند ـ زیرا که خود پاك بودند، پس چاره ای دیگر، مگر همین انتخاب از سراختیار را نداشتند ـ و در راهِ خون و سرود رفتند و رذالتِ روزمرّگی را برای امثال من برجای گذاشتند.

اینك هنگام آن است که نام آن عاشقان نور سرشت را، باز برای خود بخوانم، به سان غزلی و یا حماسه‌ای:

شهید سیدرضا علمی، دوست و همکلاسی من که بعدها معلم روستا شد و من می‌دانم که عارفِ نیك و بد، عارفِ حق بود.

شهید رضا فُرّخی، دوست و همکلاسی، از اهالی روستاهای تشنهٔ کویر...

شهید احمد جوشایی، هم محله ای و هم بازی دوران کودکی...

و... سایر عارفان شهید.... که خاطره شان گرامی بادا.

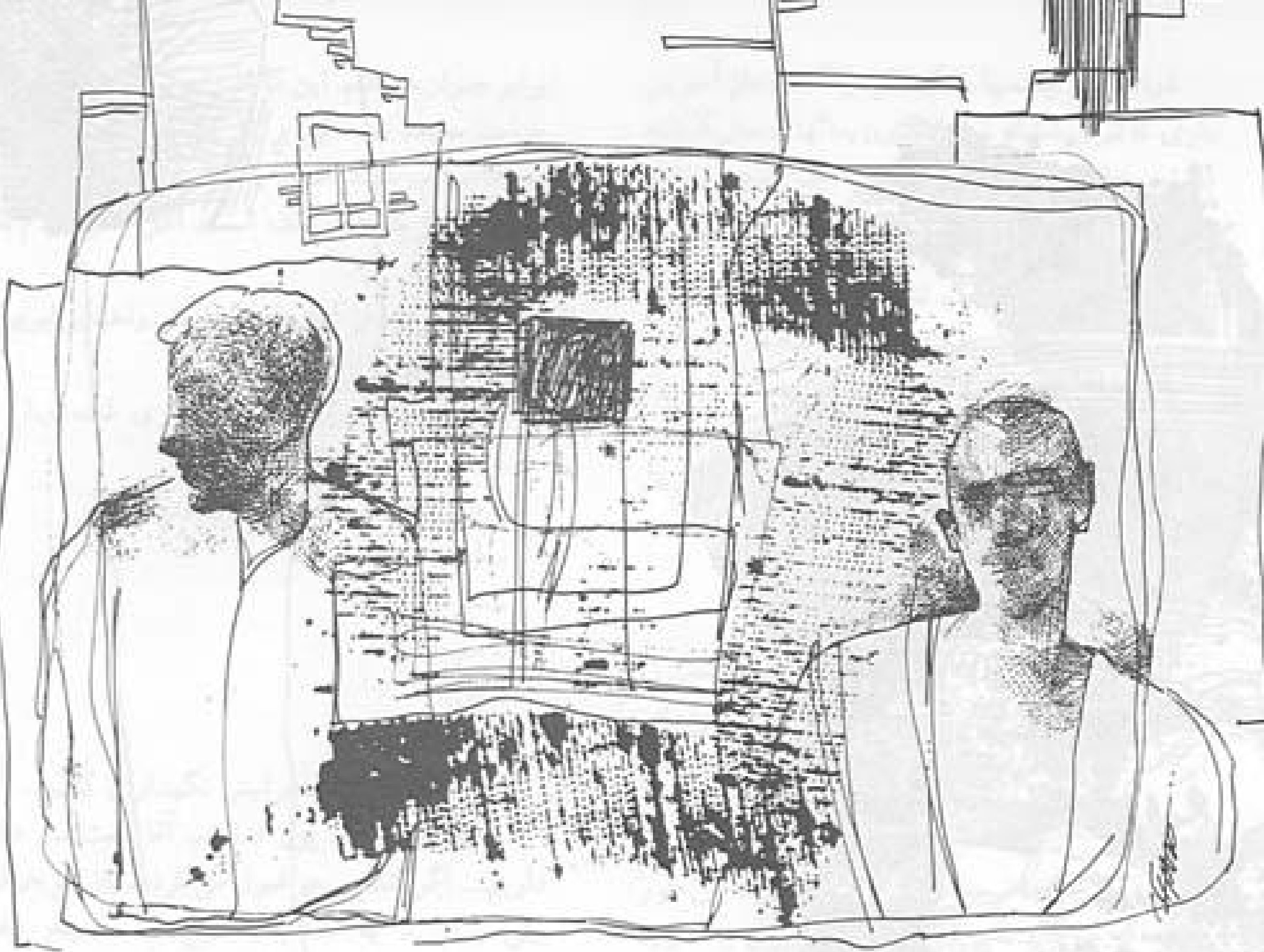
منابع

۱. مثنوی مولانا
۲. اوستا
۳. اسرارالتوحید به تصحیح دکتر شفیعی کدکنی
۴. «عرفان و فلسفه» تالیف «استیس»

* این نوشته را به سرورم مهدی علومی تقدیم می کنم.

دو داستان از محمدرضا گودرزی

پدر و پسر



در حیاط باز بود. آهسته داخل شد و پاورچین پاورچین از راهرو گذشت. با دیدن کفشهای پدرش در جلو اتاق، کیف مدرسه را رها کرد و سریع در را باز کرد.

ـ سلام.

پدر، جلو آینه ایستاده بود. تصویرش در آینه سر تکان داد. حالت چشمها، خنده را از لب کودك پراند، پلك نمی‌زد. کودك بی حرکت ماند. پدر برگشت و به سمت او رفت. سرش را به خود چسباند و موهاش را نوازش کرد.

ـ بابا، امروز چه قدر زود اومدی!

پدر او را رها کرد و از اتاق خارج شد.

خوش به حال مهدی جمعه‌ای با باباش رفته بود سینما اونم چه فیلمی از اون جادو بازیا...

آرتیسه اسبشو بست دِر غار و شمشیرشو کشید... رین رین... رین رین... دیری رین... مشعلی که تو غار روشن بود ورداشت و جلو رفت...

داره شب می شه اگه مشقامو ننویسم بازم کتکه رو خوردم.

«گاو قهوه‌ای ر......نگ ... سرش را ..... از آخو...ر... بلند کرد...»

... اون پرده واسه چی تکون می خوره... اینام معلوم نیس کجا رفته‌ن حالا اگه یه جن از پنجره بیاد تو من چی کار کنم... بهتره هفت تیرو بذارم دم دستم.

«ما... ما... ما. یعنی... من.. گرسنه....ام.»

اصلاً معلوم نیس چرا بابا امروز اینقدر زود اومده... چشماشم یه طوری شده بود که آدم جرأت نمی کرد نیگاش کنه مامانمم معلوم نیس باز کجا رفته... حتماً واسه‌ی اون خیلی بد می شه که بابا اومده اما اون خونه نیس، هر وقت که من می اومدم و اون بعد از یه ساعت می اومد خونه می گفت مبادا به بابات بگی من نبودم، بیا این شکلاتو واسه تو خریدم...

« بز سیاه... سری جنباند و... صدا کرد.»

کاش بابام منو می برد سینما اون همیشه سر کاره، جمعه‌ها هم همه‌ش می گه حوصله ندارم، خسته‌ام...

«واق... واق... واق... یعنی حسنک... دارد.... می آید.»

اون روز رفتم مداد خریدم و برگشتم و خودم درو باز کردم. بابام گفت مگه تو هم کلید داری؟ گفتم اره، ولی یهو ترسیدم. بعد به مامان گفت کلیدو واسه‌چی دادی دست این؟ مامان گفت. خُب یه دفعه دیدی من رفتم چیزی بخرم یا پیش یکی از همسایه‌ها بودم، لااقل بچه پشت در نمونه. بعد بابام گفت نه که خیلی به فکر بچه‌تی، من جنس تو دم بریده رو می شناسم، مامان گفت جنس منم مثل جنس تونه... بابام گفت من گُه می خورم مثل تو بی حیا باشم. مامانم گفت باز صداتو بلند کردی، می خوای همسایه‌ها داد و فریادتو بشنفن. بابام گفت واسه تو که خیالی نیست، تو آبرو حیثیت سرت نمی شه. مامانم گفت ولم می کنی یا نه. سگ تو این زندگی که ما داریم‌تو این خونه جز زجر و بدبختی هیچ وقت هیچی نبوده. بابام گفت خب بذار برو، ولی نه، صبر کن یادگاری منم با خودت ببر. اونوقت بلند شد سراغش. مامانم می خواست درره، اما بابام گرفتش یه مشت زد زیر چشمش. بعد من داد زدم و گریه کردم. رفتم با مشت به بابام حمله کردم. یه چك زد. افتادم روزمین. حسابی لجم گرفته بود. می خواستم با جیغم دنیارو خبر کنم. تو دلم گفتم کاش زورم اندازه‌ی بروس لی بود باز پریدم جلو. اشك چشمامو گرفته بود. مادرم جیغ می‌زد و سرشو به دیوار می کوبید. پای بابامو گاز گرفتم. با لقد پرتم کرد اونور. مامانم داد می‌زد و می گفت بی پدر و مادر، بی همه کس، زورتو مگه به ما برسونی، از پس زندگیت بر نمی‌آی یخه‌ی مارو گرفتی. حتماً باز عرقت دیر شده. داشتم از حرص می ترکیدم. گریه نمی تونست راحتم کنه. بابام با چك و لقد مامانو ول نمی کرد. مامانم صداش گرفته بود. بعد عموهام اومدن تو و بابامو بردن بیرون...

اگه هی این مشقم تموم شدنی نیست. گشنه‌م شد. برم سروقت شیرینیا. امروز اوضاع قاتی پاتیه، کاریم ندارن. از راهرو صدای سخنانی تند شنیده شد. بعد هق هق گریه‌ای سنگین و باز صدای درهم چند مرد.

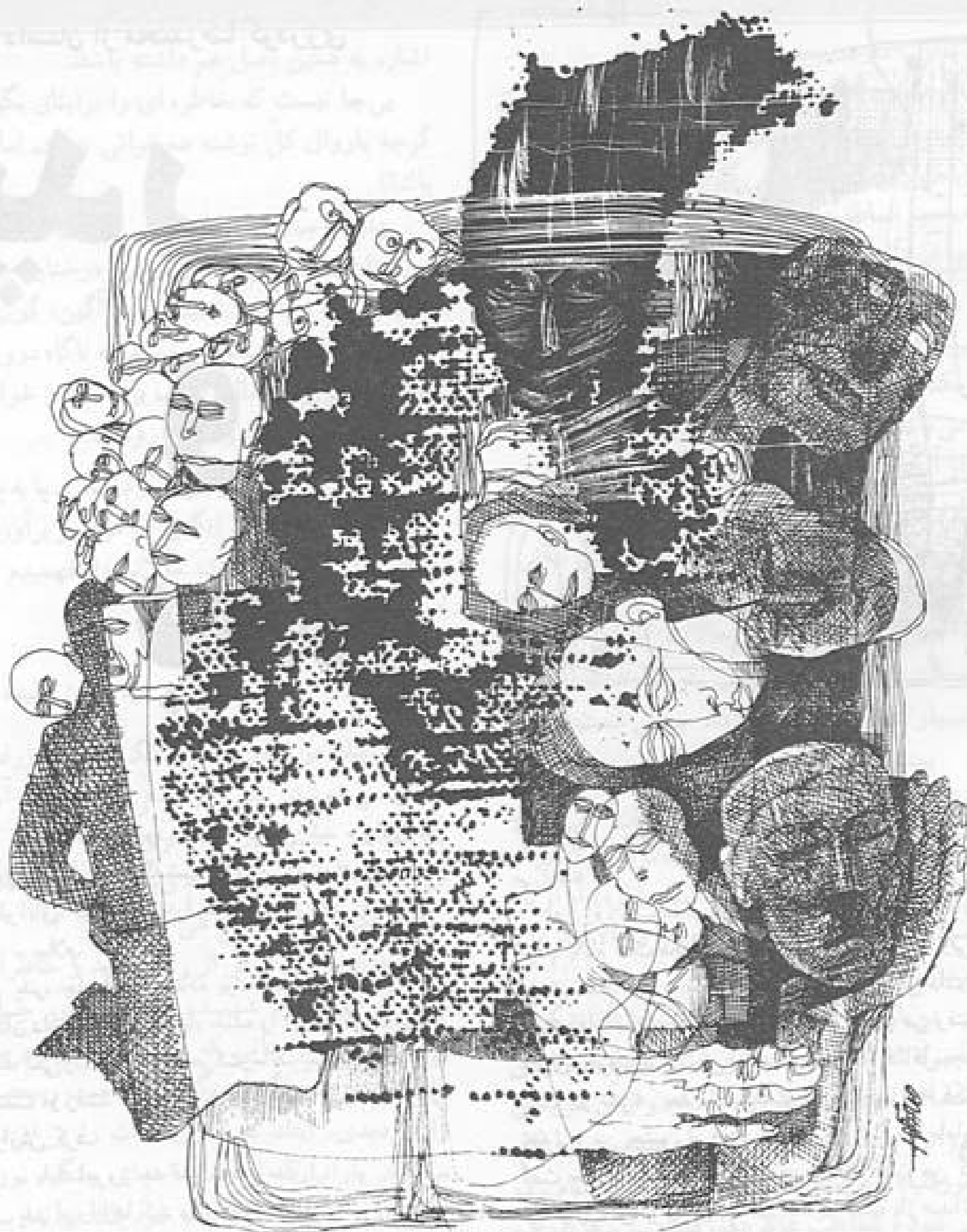
ای وای مثل اینکه اوضاع خیلی خرابه تا الان ندیده بودم بابام گریه کنه این مامانمم که نیومد. شاید اون بتونه آرومش کنه... درم که از بیرون قفله.

فردا می بینیم کی کیو می‌زنه زمین. محسن خیکی کورخونده. همه‌اش می گه فکر نکن بابات کشتی گیره‌ها... فردا نشونش می‌دم. صبر کن اون سه تا فنی که بابام یادم داده بهش بزنم.

شهربازی عجب جایی یه‌ها! کشتی فضایی، اسب پرنده، قالیچهٔ پرنده... عباس می گفت همه شونو سوار شده، همه‌ی اونارو که تو تلویزیون نشون می‌دن، بهش گفتم صبر کن منم بزرگ که بشم یه روز می‌رم همه شونو سوار می شم...

خانممون پای دیکته‌ام نوشته خیلی بد. جرأت ندارم اونو نشون بابام بدم. مهدی می گفت خوش به حالِ بابات، چه هیکلی داره، گوشاشم که شیکسته، حتماً خیلیا ازش می ترسن. من گفتم پس چی، با یه دست می‌تونه بابای محسن و عباسو بخوابونه رو زمین...

با اینکه یواش حرف می‌زدن صداشونو می شنیدم. مامانم گفت ولم کن بیشعور. بابام گفت حالا مگه چی شده. مامانم گفت من دیگه تو این خونه وایسا نیستم، یه عمر تحمل کردم دیگه بسمه. اونوقت نفهمیدم بابام چی گفت. مامانم گفت برو پیش همون که خیلی دوستش داری، همون که عرق می‌ذاره دهنت. کم کم خوابم برد. باقی حرفاشونو نشنیدم. پسر زیر چشمی به پدرش نگاه کرد. نیمرخ درهم رفته و نیرومندش به سمت او بود. چشمهاش به یك نقطه‌ی نامعلوم در فضا خیره شده بود. پسر ترسید و نگاهش را از او دزدید. مشتهای پدر می لرزید. یك مرتبه محکم به دیوار مشت زد. پسر جا خورد و خود را عقب کشید. پدر با ابروانی گره خورده به او نگاه کرد. پسر بغض کرد. پدر به او نزدیك شد و او را محکم به خود فشرد. پسر آهسته سرش را بلند کرد. چانه‌ی پدر می لرزید.



کرکس‌ها...

باد، خاك نرم اطراف را بلند می کرد و به شیشه‌ها می کوبید. گاهی گردبادی، بوته‌های خشك خار را در آسمان شناور می کرد.

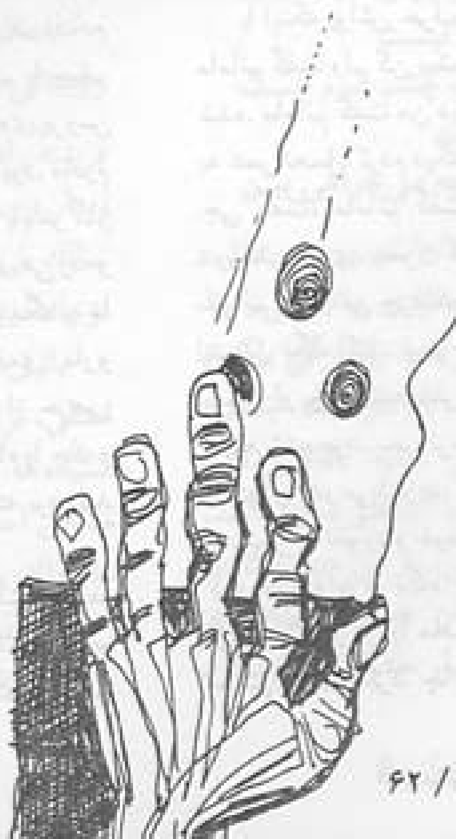
«نمی‌دانم چون من دلتنگم آسمان گرفته است، یا اینکه چون آسمان گرفته است، من دلتنگم.»

شروع کرد با خودکار این معادله را نوشتن و به شکلهای مختلف تکرار کردن. نگهبان ذوالقدری کلتش را که پایین خریده بود، بالا کشید و گفت: «جداً که خیلی گرسنه‌ام. در یخچال چیزی باقی مانده یا نه؟»

مظلومی گفت: «تو همیشه آنجایی، از من می‌پرسی؟!»

بعد خودکار و کاغذ را کنار گذاشت و دسته‌ای چك از کشو بیرون کشید. آنها را برحسب تاریخ، دسته‌بندی کرد. از تاریخ آخرین چك، ماهها گذشته بود. صندلی را به عقب فشار داد و پاهاش را روی میز گذاشت.

«درست یادم نیست چند سال است که اینجا مشغولم. انتهای زمان برایم در مهی غلیظ غوطه‌ور است... در وجه حامل. در وجه حامل... این جمله چه چیزی را برایم تداعی می کند؟»



باد که خوابید، بیابان خشک دیده شد. هوا دم کرده بود. نگهبان در حالی که ساندویچی را گاز می‌زد، برگشت. مظلومی خمیازه کشید، با مشت به سینه کوبید و گفت: «یادمان نرود هفته‌ی دیگر که نظافتچی آمد به او بگوییم شیشه‌ها را خوب تمیز کند. جابه جا فضله‌ی مگس آنها را پوشانده است. سیفون مستراح هم احتیاج به تعمیر دارد. شاید این بوی ناجوری که همه جای بانک دویده، از بین برود. به آدم حالت تهوع دست می‌دهد.»

نگهبان از آب سردکن، لیوانی آب نوشید. کلتش را باز کرد، به مظلومی داد و گفت: «می‌روم آن پشت، چرتی بزنم. خودت مواظب اطراف باش.»

و رفت که بخوابد. مظلومی کلت را به کمر بست و چند بار بالا و پایین رفت.

«در وجه حامل. در وجه حامل. چه چیز گمشده ای از شخصی ناشناس در وجه حاملی نامعلوم باید پرداخت می‌شد؟» دکمه‌ی جلد کلت را باز کرد و پشت به شیشه ایستاد. سریع کلت را بیرون کشید و به سمت شیشه برگشت. برای اینکه حالتش کامل شود، دست چپش را هم روی کلت گذاشت. به خودش لبخند زد. در شیشه‌ای بانک را باز کرد و بیرون رفت. دور تا دور ساختمان بانک، جنبنده‌ای دیده نمی‌شد. تا چشم کار می‌کرد، بیابان خالی و تف زده گسترده شده بود. به اطراف نگاه کرد. آفتاب‌پرست درشتی با دیدن او جهید و پشت بوته خاری خشک خودش را پنهان کرد. مورچه‌های سوار، اطراف قوطی‌های خالی کمپوت و کنسرو تلنبار شده، به سرعت در حرکت بودند. یکی از قوطی‌ها را برداشت و برد بیست قدمی آنجا روی تلی از خاک، سرپا نگهداشت. بوته‌ای خارخشک دوان دوان از پیش رویش گذشت. به داخل بانک برگشت، رفت پشت میزش نشست و شروع کرد روی آن ضرب گرفتن. مدتها بود مشتری و مراجعی نیامده بود. چشمش به ساعتی که روی دیوار خوابیده بود افتاد.

«آخرین باری که تقویم زیر ساعت را ورق زدم کی بود؟ این برگهای منگنه شده دیگر مفهوم خود را از دست داده اند».

فریاد زد: «ذوالقدری... آقای ذوالقدری...»

ذوالقدری با چشمانی سرخ و پف کرده بیرون آمد. دکمه‌های فرنجش باز بود و یك طرف آن از شلوارش که زیر شکم خزیده بود، بیرون زده بود. خمیازه کشان گفت: «چیزی اتفاق افتاده؟... خوابم را پریشان کردی!... چه چیزهایی در خواب می‌دیدم... آخ! جویباری خنك بیشه‌ای پر درخت. دلداری قد بلند...»

ـ از بی اتفاقی، ذهنم مغشوش شده است.

ذوالقدری روی میز نشست. چند بار کبریتی را پرتاب کرد و با کف دست ضربه‌ی صداداری روی رانش زد.

ـ سیگاری بده بکشیم تا حوصله‌ات جا بیاید.

مظلومی پاکت سیگارش را درآورد و یك نخ خودش برداشت و یکی هم به نگهبان داد. بعد پك عمیقی زد و با صدای خفه‌ای گفت: «یك قوطی گذاشته‌ام روی خاکها. برویم ببینیم چه کسی می‌تواند آنرا با تیر بزند.»

ذوالقدری چشمها را گرد کرد و گفت: «از آخرین باری که تیری شلیك شده، تاکنون سالهای سال گذشته است. با این کار، نظم ثابت همه چیز درهم ریخته خواهد شد.»

ـ پس برویم با سنگ نشانه‌گیری کنیم.

ـ باشد. اما بی شرط‌بندی لطفی ندارد.

ـ شرط؟ خوب است. شرط سواری دادن.

ـ سواری دادن؟

با دست چیزی خیالی را عقب زد و گفت: «این هم شد شرط؟»

ـ خوب، خودت تعیین کن.

ـ سیگار. تخمه. یا چیزی در همین ردیف.

مظلومی در حالی که با چشم تنگ شده کرکسی را در هوا تعقیب می‌کرد گفت: «مثل اینکه حیوان مرده ای این اطراف هست. این دومین کرکسی است که حوالی اینجا چرخ می‌زند.»

ـ به چه چیزها توجه می‌کنی! فرضاً هم که این طور باشد. که چی؟... تا من را داری غم چیزی را نخور.

«غم!... هیچ کس غم هیچ چیز را نمی‌خورد. همه چیز در وجه حامل خلاصه شده است.»

ـ منظورت از غم چه بود؟

ـ همینجوری برای خالی نبودن عریضه می‌گویم.

ـ راستی گفتی عریضه. یاد عریضه‌ای افتادم که برای درخواست گل شمعدانی فرستاده بودیم. از جوابش هیچ خبری نشد. چه قدر خوب می‌شد که چند تا گلدان شمعدانی قرمز برایمان می‌فرستادند تا پشت این شیشه‌ها می‌چیدیم و هر روز آبشان می‌دادیم.

ـ یا مثلاً طوطی سخنگویی می‌داشتیم تا همه چیز به او یاد می‌دادیم.

در این موقع، چشم مظلومی به پیرمرد خاك‌آلودی افتاد که بیرون بانك ایستاده بود و با فشار دادن شیشه‌ها سعی می‌کرد در را پیدا کند، اما موفق نمی‌شد. ذوالقدری رد نگاه مظلومی را دنبال کرد. جلو رفت و در را برای پیرمرد باز کرد. پوزخندی زد و گفت: «چماقی را که در دست داری، بیرون بگذار و بیا داخل.»

پیرمرد چوبدستش را بیرون گذاشت و داخل شد. به محض ورود کلاه نمدی‌اش را از پیشانی آفتاب سوخته عقب زد و گفت: «آخیش! چقدر اینجا خنکه!»

مظلومی گفت: «فرمایشی داشتید؟»

پیرمرد با کف دست غبار ابرو و مژه‌هاش را گرفت و گفت: «کاغذ پسرم از شهر آمده. سواددار اطرافمان نبود تا برایمان بخواندش. مشهدی مراد گفت بهتر است که بیایم خدمت شما...»

بعد چرك گردنش را فتیله کرد و انداخت زمین. باد کولر از روزنه‌هایی ناپیدا به او می‌وزید.

نگهبان گفت: «به تو گفته‌اند که اینجا مخصوص چه کارهایی است؟»

ـ آری، اما چاره‌ای نبود. اول خدا. دوم شما.

ـ کاغذت را بده ببینم.

«... به علینقی سفارش کنید از خر بدبختم زیادی بار نکشد و بی جهت او را صحرا نبرد. شیرعلی هم هر قدر در کار مزرعه به شما کمك کند. موقع آمدن، دو برابر جبران می‌کنم. این کاغذ را یکی از بچه‌های شهر به اسم محمد سبحانی برایم نوشت و خدمت همگی شماها سلام رساند. ضمناً به گل‌پری بگویید که چهار ماه بیشتر از خدمتم نمانده است. اهل ده را سلام بلند برسانید...»

اشك پیرمرد از غبارهای صورتش راههایی پرپیچ و خم ساخته بود.

ـ برای آینده‌ی پسرت هیچ فکری کرده‌ای؟

ـ مثلا چه فکری؟

ـ پس اندازی، چیزی برای روز مبادا.

ـ زمین هست.

ـ سرمایه چی؟

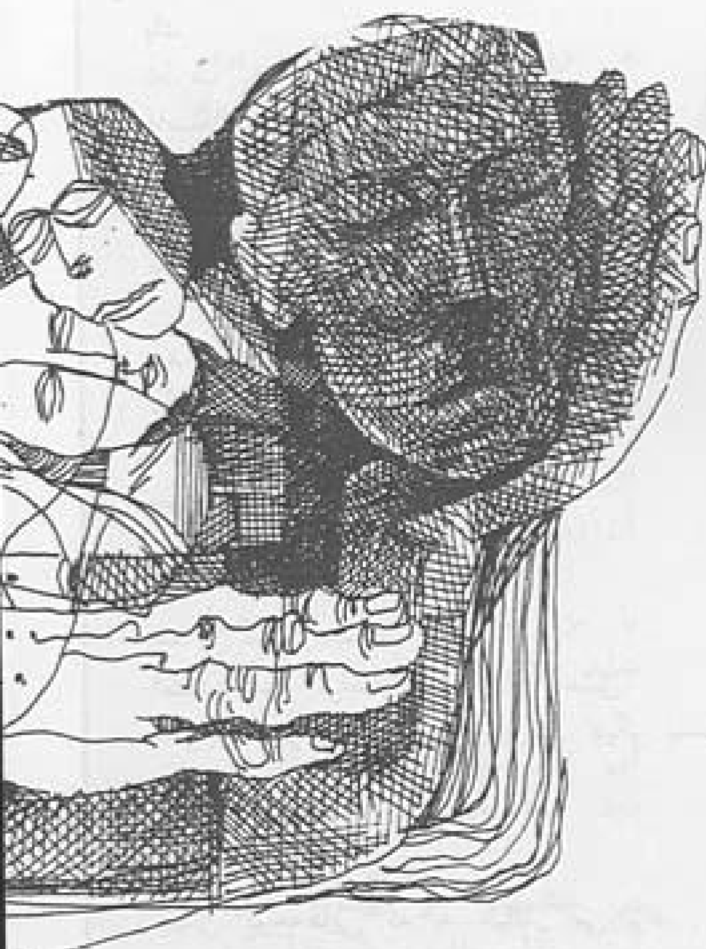
ـ سرمایه؟

ـ پول.

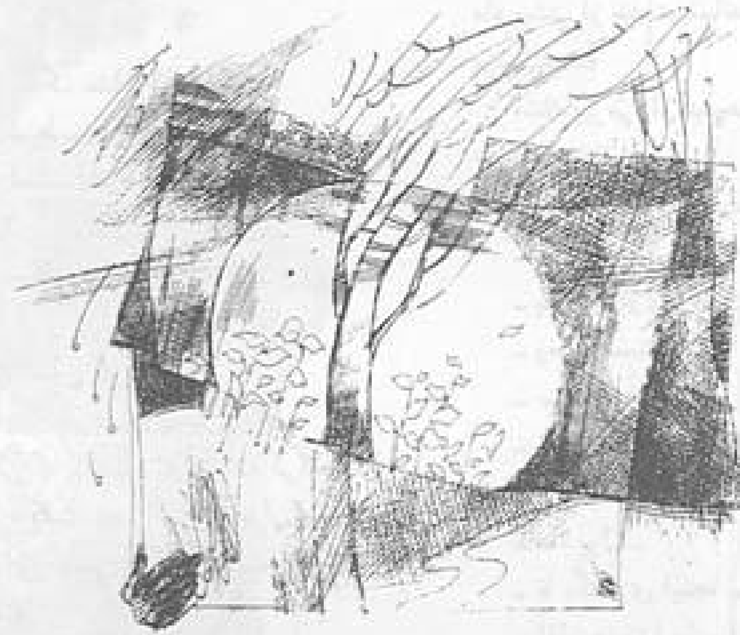
ـ ها! پول...

ـ تا بگذاری اینجا برایش نگهداری کنیم...

ـ آقا، به خدا ما پول نداریم. آقا هفت سر عائله داریم... اگر گندم و جو قبول می‌کردید باز هم حرفی، ولی پول...؟ به شتاب خارج شد. موقع رفتن پیشانی‌اش محکم به دیواره‌ی شیشه‌ای خورد.



● چند غزل از: شاهرخ تندرو صالح



در آئینه باران

دلتنگی فشردهٔ هذیانی‌ام هنوز
خاموشی و شتاب و پریشانی‌ام هنوز

اشکم ستاره‌های شباویز یاد توست
با خود نبرده بی‌سروسامانی‌ام هنوز

همچون تبسّم تو غریبم، غریب و تلخ
با فصلها در آینه بارانی‌ام هنوز

گفتی که عشق جوشش آوازهای توست
محراب را دعای پشیمانی‌ام هنوز

با لحظه‌های ساکت و بی‌آفتاب عمر
افسانه‌گوی خوابِ زمستانی‌ام هنوز

■

شعرم شکوفه‌های امید است قصّه نیست
افسوس، عاشقانه نمی‌خوانی‌ام هنوز

سایبان اندوه

می‌شود چون گل به نرمک خنده‌ای وا شد هنوز
رهسپار کوچه‌سارِ سبزِ رؤیا شد هنوز

می‌شود با یک نگاه از خاک تا افلاک رفت
رفت و در آئینهٔ خورشید معنا شد هنوز

می‌شود چون چشمه از آغوشِ خاموشی گریخت
قطره‌ای همخانه با امواج دریا شد هنوز

کاشکی می‌شد که دستِ سبزِ باران را گرفت
در پناهِ های‌های خویش معنا شد هنوز

کاشکی می‌شد در این تنهاییِ بی‌انتها
سایبانی بر سرِ اندوهِ گلها شد هنوز

شکر و صدها شکر کاندر وحشت از این سایه‌ها
گاهگاهی می‌شود با خویش تنها شد هنوز

معمای جنون

چون کویرِ تشنه در خود می‌سرایم آب را
تاکه دریابم نفیرِ تشنه‌ای بی‌تاب را

در غرورم خاطراتی روشن از دریا بجاست
لحظه‌ای با خود نمی‌بینم اگر مرداب را

کوهِ حسرت گر شود چون آسمانم بار دوش
شرم دارم از غم بی‌حاصلی‌ها خواب را

غربتم را با عبورِ سایه‌هاتان نشکنید
تا نیازارید از تصویرهایم قاب را

آسمانِ روشنِ امید را خواهد سرود
هرکه با دلتنگی‌ام معنا کند مهتاب را

شورِ تفسیرِ معمایِ جنون دارد دلم
چون کویرِ تشنه در خود می‌سرایم آب را

فرصت‌ها که بی‌تو

○ ابوالفضل پاشازاده

یک

تعارفِ تشنه به سرشاریِ نگاه.
فاصله از دست‌ها شستن.
نخستین بار نبود.
امّا ابتدای ناگهان،
پس از بسیاریِ باران است.

دیدار در حوالیِ ایستادن.
نگفتن از تکثیر هر چه در آب.
امّا زلزله که می‌آید.
سیل در ماسه‌ها از یاد می‌رود.
زلزله که می‌آید.

جدایی گره از دستمال.
انتشارِ عطرِ ترانه‌ای با فردای عشق.
مگر هر ویرانی، دیباچه‌ی ویرانیِ دیگر نیست؟

دو

و این نخستین بار بود:
جشنِ کوچه‌هایی که به خیابان می‌ریزند.
طبق‌ها از خنده و تسلیم.
گشایشِ سفره‌ای که همیشه.
و نجوای باد در گوش دیوار.

فاصله از نخستین بار، سیاه شد
از نخستین بار که نیامده بودی.

سه

گذر از فصلی سپید.
بازگشاییِ سفره‌ای که هنوز.
پرستوها خبر از تو
ندادند

تو
نیامدی
سیاه، سیاه‌تر شد.

چهار

گذر از فراموشی به روزهای دیگر:
ضعیف،
نه آنقدر که نباشد.
ضعیف،
تا ندیدنِ چشم‌های او.
ضعیف،
که ثانیه‌های کُند.
سیاه‌ترها سیاه‌تر شده‌اند.
و روزهای دیگر است که نیامده‌ای.

پنج

نور، قصد نشستن دارد،
که دست‌ها طاقچه‌ای بالای چشم‌هاست.
نه!، تو نمی‌آیی.
پرسش از دوباره‌ها.
نه!، نمی‌آیی.
مرور تمام نمی‌آیی‌ها.
نمی‌آیی. نه؟
تازگیِ سیاه، در تکرار است.

شش

من،
تنها،
و تنها تو.
که نیامده بودی.
پدر را روی شانه بردم
و نیامدی
نماز را قامت بسته‌ام
و نیامده‌ای
آخرین آتش را به سیگار می‌کشم
و نمی‌آیی.

هفت

به دنبال تو،
تا نیامدن
می‌روم.

* با معادِ هرچه هستی، الفتی پیدا کنید

با یاد پدرم

خواهد آمد مرگ و خواهم رفت از یاد شما
ای جهان زندگان نفرین به بیداد شما

های... ای دنیائیان!، بنیاد دیگر افکنید
مرگ روزی نیز خواهد سوخت بنیاد شما

مرگ میدارد صلا: هان اسبها را زین کنید
بارها لرزیده از غم شادی‌آباد شما

میرود از یاد ماتمها و غافل می‌شوید
می‌رسید ای کاش این غمها به فریاد شما

مرگ میلادی است، این میلاد را باور کنید
می‌رسد یك روز هم از راه میلاد شما

با معاد هرچه هستی اُلفتی پیدا کنید
عاقبت با خویشتن آنجاست میعاد شما

* کاش تندر، در آسمان را نمی‌کوفت

کاشکی شعر من تیرباران نمی‌شد
مغز اندیشهٔ من پریشان نمی‌شد

کاش با انفجار مهیب دل من
خانهٔ عشق با خاك یکسان نمی‌شد

کاش تندر درِ آسمان را نمی‌کوفت
در گلو بغض می‌ماند و باران نمی‌شد

کاش در شعر گم بود تهدید مضمون
تا دل واژه‌هایم هراسان نمی‌شد

آخرین خانهٔ من نجیب غزلهاست
کاش این آخرین خانه ویران نمی‌شد

* خورشیدهای باغچهٔ کوچك نوید

خورشید جامه‌ام! شعفت جاودانه باد
درچشم شرقیت فوران ترانه باد

از این بهار آنکه ترا کوچ می‌دهد
در سردسیر حادثه بی‌آشیانه باد

خورشیدهای باغچهٔ کوچك نوید
در کوچه باغهای تبسم روانه باد

دریای مهربانی

چند غزل از: مهدی فرهانی منفرد

تا باز خاك تشنهٔ ما زیر و رو شود
میراث آفتاب نثار جوانه باد

تا ساحل گریز فراموشمان شود
دریای مهربانی ما بیکرانه باد

از صولت حکایت ما یك ستاره اشك
در زاد سال شیفتگی‌ها نشانه باد



* خطور معجزهٔ گل، به ذهن زرد خزان

غزل چراغ شبِ بی‌ستارهٔ سخنی
نویدِ سوختنِ این شبِ سیاه‌تنی

خطور معجزهٔ گل به ذهن زرد خزان
امید مرحمتی سرخ، در دل چمنی

تو انتشار کتاب هزار فصل بهار
غروبِ سوز و سحرگستر و خزان‌شکنی

تو حرف اول شوقی تو فصل آخر عشق
تمام فاصلهٔ اشك با نگاه منی

نه خِضر ماند، نه فردای سبز رؤیایش
تویی که خاطرهٔ جاودانه زیستنی

غرور شیشه‌ای دل پر از شکستن باد
اگر شکسته تو خواهی، اگر تو می‌شکنی

* در ما جوانه بست سلام ستاره‌ها

سرشار از تسلسلِ تام ستاره‌ها
با هم برآمدیم به بام ستاره‌ها

وقتی که از تهاجم غربت رها شدیم
در ما جوانه بست سلام ستاره‌ها

پیچیده در تمامی شب مثل یك سرود
در آسمان، طنین پیام ستاره‌ها

وقتی که آسمان درخشنده می‌کشد
شمشیر نور را، ز نیامِ ستاره‌ها

احساس می‌کنم به زمین پای می‌نهند
از آسمان شهر تمامِ ستاره‌ها

اینك کتاب روشن خورشید و عشق را
آغاز می‌کنیم به نام ستاره‌ها

* در چشمهای تو بیتوته کردم

برای احمدرضا زارعی

عشق تو آمد دلم را صدا کرد
احساس خود را به سویم رها کرد

ای فرصتِ آسمانی صدایت
با این غریب زمینی چها کرد

من روی دست دلم مانده بودم
نامت مرا از سکوتم جدا کرد

ایمان ناب تو آئینه‌ای شد
کم‌کم مرا با خودم آشنا کرد

امروز دریای چشم تو تابید
چشمان من در نگاهت شنا کرد

ای کاش غفلت برویم نمی‌بست
آن روزنی را که چشم تو وا کرد

با من بیاموز چشمان خود را
شاید دل شرمسارم حیا کرد

ای مرهم بیدریغ تبسّم
درد مرا می‌توانی دوا کرد

در چشمهای تو بیتوته کردم
امشب دلم خلوتی با خدا کرد.

مروری بر زندگی و آثار «تئو آنجلوپولوس» کارگردان برجسته یونانی



درجستجوی حقیقت بشری

■ گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

بیش از دو دهه است که اکثر فیلمسازان یونانی سعی داشته‌اند کارهایی را تحویل سینمادوستان کشورشان بدهند که تا حد زیادی شبیه به آثار تفکر برانگیز تئودوروس (تئو) آنجلوپولوس فیلمساز شهیر یونان باشد. و آن اقلیتی که سعی در تقلید صرف از او نداشته‌اند، رگه‌هایی از طرز تفکر و نوع فیلمسازی وی را در کار خود بروز داده‌اند. طی همین زمان، آنجلوپولوس که نوشتن فیلمنامه، تهیه و کارگردانی همه فیلم‌هایش را خودش صورت می‌دهد، با فیلم‌های عمیقش، یکی از خلاق‌ترین سینماگران عصر شناخته شده و برخی آثارش، جوایز بسیاری جشنواره‌های بین‌المللی را به کف آورده‌اند.

بافت سیاسی

آنجلوپولوس به سال ۱۹۳۶، در خانواده‌ی متوسط و عمدتا کارمند، در آتن مرکز یونان به دنیا آمد و در دوران جوانی، به یادگیری حقوق در دانشگاه آتن پرداخت. پس از پایان خدمت سربازی، او در سوربون و سپس مدرسه فیلم فرانسه، به تحصیل پرداخت. به سال ۱۹۶۴، آنجلوپولوس به آتن بازگشت و در آنجا، به عنوان منتقد فیلم در روزنامه نیروی دمکراسی به کار پرداخت. برغم بافت سیاسی که آنجلوپولوس دارد، شیوه‌ی سینمایی برگزیده‌ی او، معمولا چیزی است که در کار روشنفکران و آوانگاردهای عالم سینما دیده می‌شود. برخلاف سبک کار گاستا گاوراس فیلمساز یونانی و سیاسی‌پرداز معروف، که مبتنی بر برش‌ها و کات‌های سریع، صحنه‌های اکشن و پرماجرا و سرعت در بیان حوادث است، آنجلوپولوس طالب صحنه‌های کشدار، شات‌های ادامه‌دار و طولانی، داستان‌های ساده، اما تودرتو و کندی در بیان قصه است. او حتی گاهی، تصاویری ساکن را در پی صحنه‌های مهم قرار می‌دهد تا تماشاگران، وقت کافی برای مطالعه و

بررسی آنچه که گذشته است، داشته باشند. فیلم‌های آنجلوپولوس، طولانی و گاهی، حتی بیش از ۴ ساعت است، اما طی این مدت طولانی، آنجلوپولوس کاراکترهای روایاتش را به طور کامل نمی‌شکافد و معرفی بدون نقصی از آنها ارائه نمی‌دهد. در کارهای او، پیوسته با عامل تغییر زمان و مکان مواجه هستیم. یك تظاهرکننده را می‌بینیم که در مقطعی از سال ۱۹۵۲، در حال پیمودن خیابانی است، اما آنجلوپولوس او را در گذر زمان، به سال ۱۹۳۸ یعنی ۱۴ سال پیشتر و به دل یك تظاهرات دیگر بازمی‌گرداند. در نمایی دیگر می‌بینیم که گروهی از افراد طبقه اشراف، در کشاکش جنگ داخلی کشور به سال ۱۹۴۸ به رگبار گلوله بسته می‌شوند، اما همان‌ها را دقایقی بعد، شادمان و پای‌کوبان در مقطعی از دهه ۱۹۷۰ مشاهده می‌کنیم. و در یك نما، بازیگری را می‌یابیم که بطور همزمان در حال بازی کردن نقش پدربزرگ، پدر و فرزند است. حرکات و احساس کاراکترها، با ارائه صحنه‌هایی که تقریبا بی‌حرکت و شبیه به تابلوهای نقاشی سبك رومانتیزم یا بیزانتین است، عرضه می‌شود.

گونه‌های مختلف

شیوه کاملی که این روزها در کار آنجلوپولوس دیده می‌شود، به سال ۱۹۷۰، هنگامی که وی نخستین فیلمش را به نام «بازسازی» و به شیوه سیاه و سفید عرضه کرد، محسوس نبود. این فیلم که براساس رویدادی حقیقی ساخته شده است، قتل یك کارگر مهاجر بازگشته به وطن را توسط همسر و دوست همسرش به تصویر می‌کشد. طی تحقیق پلیس راجع به این رخداد، قتل به گونه‌های مختلفی روایت می‌شود بطوریکه در پایان فیلم، کسی بدرستی نمی‌داند چه اتفاقی افتاده است و اطلاعات بیننده در قیاس با اوائل فیلم، چندان کاملتر نمی‌شود. فقط این نکته مشخص می‌شود که قوه تحرك اجتماعی و استعداد بروز تشنج در روستاها و شهرهای کوچك یونان، تا چه حد زیاد است. «روزهای ۳۶» که کار بعدی آنجلوپولوس بود و دو سال بعد (۱۹۷۲) عرضه شد، مانند تمام آثار بعدی وی، به شیوه رنگی تهیه شده است. داستان، مربوط به یك زندان است اما بیشتر ماجرا در بیرون زندان می‌گذرد و آنجلوپولوس با بیرون نیاوردن تصاویر از محیط زندان، بیشتر از طریق صداهای مستمری که از پشت دیوارهای زندان به گوش می‌رسد، از این ماجراها یاد می‌کند. «روزهای ۳۶»، زمان حکومت ژنرال «متاکزاس» را نشان می‌دهد و از خصوصیات دیکتاتوری وی، با ارائه نمونه‌هایی روشن در محیط زندان، بخش‌هایی را در معرض دید بیننده‌ها قرار می‌دهد. پس از تکمیل این فیلم، آنجلوپولوس به کار تهیه فیلم «بازیگران مسافر» که طبق بسیاری دیدگاهها، شاهکار او محسوب می‌شود، روی آورد.

تهیه این فیلم تا سال ۱۹۷۵، یعنی یك سال بعد از کنار رفتن نظامیان حاکم بر یونان طول کشید و داستان‌های متعدد موجود در فیلم، تاریخ یونان را از دهه ۱۹۳۰ تا پایان جنگ داخلی این کشور عرضه می‌دارد. تکیه‌ٔ داستان، روی جمعی از نوازنده‌های



موسیقی است که از اینجا به آنجا روان می‌شوند و زندگی خصوصی و کاری‌شان، پیوسته از بحران‌های اجتماعی و سیاسی تاثیر می‌پذیرد. وقتی از آنجلوپولوس پرسیده می‌شود داستانی این همه یونانی، چگونه می‌تواند نظر مردمی غیر از یونان را به خود جلب کند، او می‌گوید که راهها و زمینه‌های مختلفی را در این فیلم ارائه می‌دهد و هیچیك از این زمینه‌ها را بر دیگری ارجحیت نداده است و تماشاگران غیریونانی، می‌توانند به عوامل بین‌المللی و کلی موجود در فیلم بنگرند.

نگاهی عمیق به حوادث جدید

آنجلوپولوس در فیلم بعدی‌اش با نام شکارچیان (محصول ۱۹۷۸)، نگاهی عمیق به حوادث جدیدتر و امروزی‌تر در یونان دارد. در فیلم می‌بینیم که گروهی از شکارچیان ثروتمند و مرفه، در مسیر حرکت‌شان به جنازه‌ی یك مبارز یونانی که بر زمین افتاده و در دهه ۱۹۴۰ کشته شده، اما بدن او هنوز گرم است (!) برخورد می‌کنند. تحقیقات درباره‌ی این جسد و وقایع مربوطه، فرصت مناسبی است برای نشان دادن تلاش گروههای سیاسی و اجتماعی مختلف یونان طی چند دهه برای رسیدن به آرمانهای مناسب اجتماعی در این کشور. عدالت‌خواهان و سیاستمداران یونان که از آثار آنجلوپولوس راضی بودند با دیدن فیلم بعدی او به نام «الکساندر کبیر» محصول ۱۹۸۰، که داستانی چهارساعته و با نگاهی طعنه‌آمیز نسبت به سیاستمداران آرمان‌گرا اما سرشار از اشتباه کشور است، شگفت‌زده شدند. داستان فیلم، برخلاف آنچه از نامش پیدا است، درباره‌ی آن حاکم جهان‌گشا نیست، بلکه زندگی یك سارق و خلافکار را در اولین سالهای قرن جاری نشان می‌دهد. فیلم، با فرار این کاراکتر از زندان و گروگان گرفتن چند فرد بریتانیایی و بردن آنها به مخفیگاهی کوهستانی آغاز می‌شود. وقتی این فرد که گفته می‌شود رهبر مبارزان ضد دولتی نیز هست، وارد روستای موردنظر در بالای کوه می‌شود، درمی‌یابد که ساکنان روستا، آنجا را یك جامعه آنارشی و فارغ از قوانین دولتی اعلام کرده‌اند.

روستا، توسط نیروهای دولتی محاصره می‌شود، اما درون روستا، جنگ دیگری بین تحول‌گراهای طرفدار قانون و افراد طرفدار آنارشی درمی‌گیرد. در سکانس پایانی فیلم، شاهد قتل این فرد سیاسی، توسط برخی روستاییان هستیم، اما وقتی نیروهای دولت وارد روستا می‌شوند، این فرد را بعنوان یکی از نیروهای مبارز و ارزشمند معرفی کرده و به یاد او مراسمی برپا می‌دارند. با این قصه‌ی بظاهر درهم، اما حاوی نکات مختلف، آنجلوپولوس بهم‌ریختگی سیاسی کشورش را بار دیگر در معرض دید قرار داد. از سال ۱۹۸۳، آنجلوپولوس شروع به کار روی سوژه‌های جدیدتر و مرتبط با مسایل سیاسی و اجتماعی روز کشورش کرد. و در این سال بود که او «سفر به سیترا» را که اولین فیلم از مثلث فیلم‌های مسافرتی و اودیسه‌ی سفرهای خود بود، ارائه داد. یك فرد یونانی مبارز که ۳۰ سال به حالت تبعید بسر برده، به کشورش بازمی‌گردد و سعی دارد از نعمت‌هایی که دولت غیرنظامی کشور پس از برکناری نظامیان به وی اعطا داشته است، بهره‌مند شود. اما این فرد پس از بازگشت به یونان درمی‌یابد که همچنان در آنجا غریبه است. آنجلوپولوس، بجای اینکه او را نیرویی خلاق و مثبت نشان دهد، تصویری منفی و ناخوشایند از او عرضه می‌دارد و در پایان، این مبارز بار دیگر به تبعید می‌رود، با این فرق که این بار همسر هیستریك و بیمارش را نیز به همراه دارد.

یك معلم بازنشسته و مسن

در فیلم «نگاهبان زنبورعسل»، اثر بعدی آنجلوپولوس (عرضه شده به سال ۱۹۸۶)، وی برای اولین بار از یك ستاره بزرگ بین‌المللی که همانا مارچلو ماستوریانی بود، سود جست. این فیلم، داستانی تك شخصیتی است و فقط مربوط به یك فرد است و طی آن، ماستوریانی که تمام جملات و دیالوگ خود را به زبان ناآشنای یونانی یاد گرفته بود، نقش یك معلم بازنشسته و مسن مدرسه را بازی می‌کند که دست به سفری طولانی در یونان می‌زند و سعی می‌کند ایده‌آل‌های گذشته خود را با مضامین و قواعد کشوری که پیوسته در حال تغییر است، مطابقت دهد. و همین



امر او را ناراضی می‌سازد. در فیلم بعدی‌اش، که تحسین بسیاری را برانگیخت و «مناظری در مه» (این فیلم با نام «چشم‌اندازی در مه»، همراه با سفر به سیترا، در ایران اکران عمومی داشته است) نام دارد، آنجلوپولوس مضامین و نماهایی از همه کارهای گذشته‌اش را جمع‌آوری کرد، تو گویی می‌خواهد خلاصه‌ای از تمام آثار و ایده‌های قبلی‌اش را عرضه کند. تلاش دختری نوجوان و برادر کوچکش را برای یافتن پدرشان که ظاهرا در آلمان کارگری می‌کند، شاهد هستیم. تماشاگر بزودی درمی‌یابد که پدری در کار نیست و سفر این دو، به مثابه حرکت به درون زندگی و کنکاش در جهانی عاری از احساس است. آنها، یونانی سمبلیك را درمی‌نوردند و به مرز یونان و آلمان، به جایی که شاید وجود خارجی نداشته باشد و برایشان مرگ‌زا است، نزدیك می‌شوند. این سفر خودشناسی و نشان دادن دردها و بیگانگی‌ها و ندانستن‌ها است. قصه شاعرانه‌ای از آنجلوپولوس.

مهاجران ناامید

آخرین کار آنجلوپولوس که «گامهای معلق» نامیده می‌شود، گزارشگری را به تصویر می‌کشد که در حال تهیه مطلبی درباره شرایط اسف‌بار مهاجران در شمال یونان است. او درمی‌یابد روستایی که او در حال عکس گرفتن از آن است، توسط رودخانه‌ای که در واقع مرز یونان با کشور همسایه است به دو بخش تقسیم شده است. او در مدت اقامتش در دهکده، یك عروسی استثنایی را مشاهده می‌کند: داماد و خانواده‌اش در یك سوی رودخانه و عروس و اقوامش در سوی دیگر، ایستاده‌اند و دست تکان می‌دهند. طی تحقیقاتش، این گزارشگر به مردی پیر - بار دیگر با بازی مارچلو ماستوریانی - برخورد می‌کند که شبیه به یك سیاستمدار معروف یونانی است که سالها پیش ناپدید شده است. تا آخر فیلم، شخصیت و هویت حقیقی این مرد پیر بیان نمی‌شود اما مهاجران ناامید و ساکنان روستا، با دادن اطلاعاتی به این گزارشگر، میزان ناراحتی این پیرمرد را در مورد شرایط دشوار انسانی حاکم بر منطقه، بر وی روشن می‌سازند. این فیلم، حتی پیش از عرضه‌اش، به سبب اینکه یونان نگران اختلافات مرزی موجود در آلبانی و یوگسلاوی بود، بحث‌هایی را برانگیخت و بعضی سازمان‌های محلی، بدلیل ناهنجاری آشکاری که در روابط مرزی طی این فیلم به تصویر کشیده می‌شود، تظاهراتی را علیه آن براه انداختند. و پس از عرضه فیلم نیز، جنجال‌های مربوطه فروکش نکرد. و در مجموع، عکس‌العمل‌ها نسبت به آثار آنجلوپولوس، به همان شکل تظاهرات، وسیع و متضاد بوده است. با اینکه «بازیگران مسافر»، عموما مورد تائید همگان است، بسیاری از منتقدان می‌گویند که فیلمهای آنجلوپولوس، بسیار کند، طولانی و پیچیده است و بنظر آنها، با اینکه بعضی قسمت‌های آثار او درخشان است اما فیلم‌ها، در قالب کلی، و مجموعه‌ی آنها، اثر لازم را بجا نمی‌گذارند و موفق از آب درنمی‌آیند. نوع دیگری از نگرش نیز وجود دارد که تصریح می‌کند داستان‌های حماسی او، موفقیت عظیمی داشته‌اند اما فیلم‌های سفرواره‌ی او، ناکام مانده‌اند.

گروههای سیاسی در یونان، آنجلوپولوس را متهم به ارائه‌ی تصویری مخدوش از کشور و تکیه بر افکت‌های سینمایی و غافل مانده از تغییرات اجتماعی کرده‌اند. اما در بین تمام این گروهها، راجع به این مسئله اختلاف سلیقه‌ای وجود ندارد که در زمانی که فیلمسازان در اروپا بیشتر به تقلید از کارهای هالیوود و تهیه محصولات کم بار مشترك با آمریکا مشغول‌اند، آنجلوپولوس با تبعیت از اصول، بدنبال ترسیم فرهنگ ملی و ارائه دیدگاههای فردی بوده است.

مشکلی داخلی

آنجلوپولوس درباره آخرین کارش، «گامهای معلق» می‌گوید: این فیلم نگاهی امروزی و جدید به مسئله‌ی مرزها و مهاجران که پس از ایجاد تغییرات وسیع اجتماعی در اروپای شرقی اهمیت بیشتری یافته است، دارد. کاراکتر اصلی که مارچلو ماستوریانی ایفاگر آن است، در جایی از فیلم می‌گوید: پناهنده بودن، بیشتر از آنکه یك مشکل خارجی و معضلی مربوط به خارج از مرزها باشد، مشکلی داخلی است. و در ادامه‌ی فیلم، او می‌گوید: ما از مرزها گذشته‌ایم اما هنوز اینجا هستیم. از چند مرز دیگر باید بگذریم تا به خانه برسیم؟! برای من غیرقابل فهم است که چطور در پایان قرن بیستم، هنوز مشغول کشتن یکدیگر هستیم. به شرایط در یوگسلاوی سابق نگاه کنید که در آن، جسدها بر روی هم انباشته شده‌اند. آیا واقعا سیاستمداران، اهمیتی برای این موضوع‌ها قایل‌اند؟ در برخی کشورها، شامل یونان، کشتار مردم بیگناه ادامه دارد. اگر یونان را مثال می‌زنم، اشاره‌ام به افراد تبعه‌ی آلبانی است که می‌خواهند با خروج از آنجا و آمدن به کشوری دیگر، صاحب شرایط بهتری شوند، اما در عمل کشته می‌شوند. ما به سیاست‌های جدیدی در سطح جهان احتیاج داریم. آنجلوپولوس درباره‌ی میزان تغییر و تحولی که معمولا در فیلمنامه‌هایش صورت می‌دهد، می‌گوید: دو فیلم اول من، کاملا براساس سناریوهای تنظیم شده، تهیه شدند. اما در «بازیگران مسافر»، تحول زیادی در سناریو انجام دادم. من تحت تاثیر محل فیلمبرداری، مناظر و آنچه در میان بازیگران می‌گذرد، قرار می‌گیرم و بر آن اساس، تغییراتی در سناریو می‌دهم. ترجیح می‌دهم. یك سناریو را بعنوان پایه‌ی کار مورد نظر قرار می‌دهم و سپس روی آن، ساختمان قصه را بسط می‌دهم. و شاخ و برگ به آن می‌بخشم. «مناظری در مه»، بسیار مبتنی بر فیلمنامه است. اما «سفر به سیترا»، عکس آن است.

همواره گفته شده است که آنجلوپولوس کارگردانی است با شیوه‌های بیانی و گویشی کاملا متفاوت با شیوه کار فیلمسازان آمریکایی، اما خود او می‌گوید که شیوه‌های کار این فیلمسازان را می‌پسندد. آنجلوپولوس در این باره می‌گوید: زمانی که نوجوان بودم، اولین موارد شیفتگی من، مربوط به فیلمهای آمریکایی می‌شد و این، شامل آثار وسترن، موزیکال و گانگستری بود. بخصوص کارهای جان فورد، مایکل کورتیز و موزیکال‌های وینسنت مینللی را دوست داشتم. آنچه در فیلم‌های موزیکال غربی می‌پسندیدم، آزادی عمل آنها در انتخاب شیوه‌های متنوع و پرکشیدن از زندگی هرروزه به چیزی دیگر بود. در این آثار موزیکال، بازیگران و کاراکترها از حس حقیقت به سوی نمایش‌های تئاتری منتقل می‌شدند. مانند افرادی بودند که از درون حقیقت به رویا منتقل می‌شوند. نظر من این است که از این برداشت و حالت‌ها، باید برای تکمیل کار بهره گرفت.

به نمای نبرد در فیلم بازیگران مسافر نگاه کنید تا ببینید که یك سکانس تقریبا موزیکال است. آنجلوپولوس درباره وضع و پایگاه خود در سینمای یونان می‌گوید: در روسیه، سینمادوستان همواره راجع به راهنمایان حسی و روانی در سینما سخن می‌گویند و معتقدند که بعضی سینماگران، از نظر معنوی، پیشاهنگ بقیه هستند و برای آنها آندری تارکوفسکی فقید، چنین حالتی را دارد و این بواسطه‌ی بررسی‌های عمیق او در شخصیت انسانی و کندوکاو او در امور معنوی است. بعضی سئوال می‌کنند که آیا من حالتی همانند او در سینمای یونان دارم و آیا من یك راهنمای معنوی و روحی در این سینما هستم یا خیر. در پاسخ باید بگویم که من در وضع بسیار عجیبی در این سینما قرار دارم. بطوریکه دوستدارانی سرسخت و دشمنانی پرقدرت دارم. دو نسل از مردمان یونان، با فیلم‌های من بزرگ شده‌اند و بسیاری از مردم کشور را ملاقات می‌کنم و یا نامه‌هایشان را دریافت می‌کنم که می‌گویند آثار من، زندگی آنها را عوض کرده است.

جهت‌گیری روشن به نفع زنان

می‌گویند آنجلوپولوس در کارهایش، جهت‌گیری روشنی به نفع زنان دارد و کوشش می‌کند از بیان قصه، بدان گونه که فقط از دیدگاه مردها باشد، احتراز ورزد. خود او در این باره اظهار می‌دارد: این یك حقیقت است که مایل نیستم فقط به دیدگاه مردان بپردازم. از سوی دیگر می‌بینم که در جوامعی که پیشتر، به شدت مردگرا و بی‌توجه به دیدگاههای زنان بودند - مانند ایتالیا و یونان - تحولاتی رخ داده است و زنان، آزادی‌های قابل توجهی بدست آورده‌اند. سعی داشته‌ام به زنان قصه‌هایم، قدرت و آزادی انتخاب ببخشم. در فیلم اول من، که «بازسازی» است، قصه از دیدگاه زنی که همسرش را به قتل می‌رساند، بازگو می‌شود. و در «بازیگران مسافر» نیز شاهد هستید که

زنانی با کاراکترهای قوی که مردان در مقابل آنان سر تعظیم فرود می‌آورند، پدید آورده‌ام. اصولا طرفدار سرسخت ایده‌های زنان در امور اجتماعی نیستم و معتقدم باید به همه‌ی مردم، چه زن و چه مرد و چه سفیدپوست و زردپوست و سیاهپوست، آزادی اندیشه و انتخاب و استفاده از عقل‌شان را بخشید.

بیشتر از پیش...

در عصری که بسیاری از فیلمسازان می‌گویند بدلیل حاکمیت تلویزیون و ویدئو و کامپیوتر بر روابط اجتماعی، زمان ساخت فیلم‌های شخصی برای کارگردانان به پایان رسیده و حتی عده‌ای بر این باورند که به پایان دوره‌ی شکوه سینما رسیده‌ایم، آنجلوپولوس می‌گوید: به اعتقاد من، دنیا امروز بیش از هر زمانی به سینما احتیاج دارد و شاید فیلم، آخرین نوع مهم ایستادگی مقابل ضدارزش‌هایی باشد که در جوامع ما جاافتاده‌اند.

بسیاری از مردم، چه افراد عادی و چه مردمانی که در جهان سیاست، هنر و فرهنگ صاحب نظر هستند، با من تماس گرفته‌اند و گفته‌اند که فیلم آخر من با نام «گامهای معلق»، باید ساخته می‌شد چرا که بسیاری از تنش‌های امروز جوامع بشری را ترسیم می‌کند. با نشان دادن مرزهای سرشار از انسان‌های درهم‌ریخته، آمیزش زبان‌ها و فرهنگ‌ها، پناهنده‌هایی که بدون خانه هستند و هیچکس خواهان آنها نیست و به نمایش درآوردن حدود و ضوابط گم شده و روابط ناروشن، من نماد جدیدی از انسانیت را می‌جویم. راه تازه‌ای که در آن معانی متعالی مستتر باشد. وقتی صحبت از کاهش تاثیرگذاری آثار آنجلوپولوس، به هنگام نمایش آنها از صفحه کوچك تلویزیون می‌شود، وی می‌گوید: بله، این یك اعتقاد درست است که من کاراکترهای آثارم را در ارتباط با مناظر و محیط زیست‌شان به بیننده‌ها ارائه می‌دهم و شاید هیچ فیلمسازی، به اندازه‌ی من از نمایش آثارش بر پرده بزرگ سینما متمتع نشود. به همین خاطر است که به مردمی که می‌شناسم، همواره توصیه می‌کنم برای دیدن فیلمهای من، به سینما بروند و از تماشای آنها، بر صفحه تلویزیون خودداری ورزند. هستند گروهی که می‌گویند کار من تحت تاثیر نقاشی‌های سبك بیزانتین است و همیشه کوشیده‌ام نمادها و پلان‌هایی که شبیه به یك منظره وسیع حاوی انسان‌ها است، بسازم. بحثی در این نیست. انسان همواره متاثر از محیطی است که در آن رشد می‌کند. جا و زمانی که من در آن رشد کردم، کلیسا در آن، حکم بزرگ و قاطعی داشت و از نظر فرهنگی، تاثیر بسزایی روی من گذاشت. فیلم «الکساندر کبیر»، یك کار کاملا ارتدکس یونانی و به سبك بیزانتین است و آیین ارتدکس را تعقیب می‌کند. در همین فیلم، من از سنت‌های موجود در نمایش‌های عروسکی یونان نیز سود می‌جویم. این نمایش‌ها در زبان یونانی «کاران گیوسیس» نامیده می‌شود و در بعضی نماها، من از اصول موجود در این نمایش‌ها، منجمله برای ترسیم نوع فرمانبرداری افراد از الکساندر، استفاده کردم.

طنز برای بیان حقایق

آنجلوپولوس در پاسخ به این سئوال که راجع به اهمیت طنز و نکات ظریف خنده‌دار در کارهایتان چه



می‌اندیشید، اظهار می‌دارد: من به قریحه خوش و نکات طنزگونه اعتقاد دارم، اما در کارهایم، سعی دارم از این نکات بعنوان نیشی گزنده برای بیان حقایق اجتماعی استفاده کنم. در «بازیگران مسافر»، صحنه‌ای وجود دارد که در دشت پر از برف، هنرپیشه‌های اکیپ مسافر، جملگی یك مرغ را محاصره می‌کنند و به سمت آن یورش می‌برند. آنها بشدت گرسنه هستند. این صحنه خنده‌دار است اما کمدی گزنده و پرمعنایی است. در «گامهای معلق» نیز، طبیعت شوخ و بازی‌پرداز گروه فیلمبرداران تلویزیون، بیشتر به قصه رنگ غربت می‌زند و این حقیقت را بازمی‌گوید که هر چقدر هم که اتفاقات در اطراف این گروه، تراژیك و غم‌انگیز باشد، آنها مایل‌اند که اوقات خود را سرخوش و بی‌غم بگذرانند. آنها جماعتی بی‌مسئولیت در قبال وقایع مهم زمان هستند. طنز، جزیی از هنر سینما است اما طنز در کار من، وسیله‌ای برای گفتن مسایل جدی است. از آنجلوپولوس سئوال می‌شود: شاید دو نوع فیلم داشته باشیم. یکی، فیلم‌هایی مانند آثار جان‌فورد که در آن، شراکت آحاد جامعه در شکل‌گیری اهداف و آرمانها محسوس است و همه چیز، جمعی به نظر می‌آید.

و دیگری، آثاری مانند کارهای چارلی چاپلین، که در انتهای آنها، کاراکتر اصلی، پس از اتمام برنامه‌ها و انجام کارهایش معمولا به تنهایی در یك جاده طولانی به طی طریق می‌پردازد و از دیده‌ها محو می‌شود.

شما کار خود را در کدامیك از این دو محدوده، جای می‌دهید؟ فیلمساز یونانی پاسخ می‌دهد: طبعاً کارهای من به جان فورد نزدیکتر است. در پایان «گامهای معلق»، شمار زیادی از مردان را می‌بینیم که از تیرهای تلفن بالا می‌روند تا سیم‌ها را وصل کنند و این به روشنی درباره‌ی مردمی است که می‌خواهند با هم در تماس باشند و روابط انسانها را گسترش بخشند.

معمای عشق و مرگ

آنجلوپولوس، همچنین درباره‌ی تم سفر در بسیاری از فیلم‌هایش این گونه اظهارنظر می‌کند: «مناظری در مه»، فقط درباره تلاش دو نوجوان برای یافتن پدرشان نیست. بواقع این سفری به درون زندگی و بازیابی راههای پرپیچ و خم آن است. در راه سفر، آنها همه چیز را کشف می‌کنند. معنای عشق و مرگ را، دروغ و حقیقت و زیبایی و نابودی را، و این سفر، فقط بهانه‌ای برای تمرکز بر روی نکات و دست‌آوردهایی است که زندگی برای ما به ارمغان می‌آورد. در «سفر به سیترا» نیز، سفر مورد بحث بیشتر بازگویی افسانه‌ی بازگشت اودی پوس، برطبق افسانه‌ای است که پیش از داستان‌سرایی هومر به گوش خورده و به نگارش درآمده بود. و به نظر من، این فیلم بیشتر ترك یك مکان است و نه رسیدن به آن. می‌دانید چیست؟ آنچه ما هنرمندان عصر حاضر انجام می‌دهیم، فقط از نو نویسی و بازگویی حکایات قدیمی است. شخصا برای نوشته‌های خوب قدیمی، احترام زیادی قائلم. و جهان سینما نیز برای نوشته‌ها و تصاویر این فیلمساز نوجوی یونانی احترام زیادی قائل است. در روزگاری که پرداختن به سوژه‌های مورد علاقه کودکان و ساختن فیلم‌هایی که عمدتا مربوط به مابعدالطبیعه و جنگ‌های فضایی است، باب شده است، آنجلوپولوس از اهمیت بازبودن ذهن فیلمساز به روی ایده‌های بشردوستانه سخن می‌گوید. او با کارهای غیرمتعارف خود، لزوم بازنگری در اجتماعات بشری و کمك به افراد نیازمند را مطرح می‌کند. و به دلیل همین دید وسیع و عمیق است که او را از پاره‌ای جهات با دو فیلمساز بزرگ غیرمتعارف دهه‌های پیشین، اینگمار برگمان سوئدی و آندری تارکوفسکی روسی قیاس می‌کنند. جامعه هنری غرب اروپا و آمریکا، در بازشناخت نوابغی که از ممالك و اجتماعاتی غیرقابل انتظار سر برمی‌آورند و چهره می‌شوند، همواره از خود کندی نشان داده است.

آنجلوپولوس نیز مانند تارکوفسکی زمانی توسط جوامع غربی کشف شد که دست کم ۱۷ سال از کارش در عرصه فیلمسازی می‌گذشت. ولی امروز این جامعه با به نمایش درآوردن گسترده‌ی آثار او در کشورهای مختلف درصدد جبران گذشته است. اطلاق عبارت «شاعر سینما» به او، همان طور که به تارکوفسکی و برگمان سینما گفته می‌شد، تا حدی مناسبت دارد، هرچند آنجلوپولوس، بسیار بیشتر از این دو فیلمساز، در محدوده‌های زیستگاه خود محصور آمده است. اما مهم این است که منطقه فراروی دید او، بیش از اندازه وسیع است.

□□□

نقدی بر مبحث «فیلم گشوده و فیلم بسته»

داستان، فیلمنامه و کلیّت سینما

■ محمد ولیزاده

در ادبستان شماره ۴۷، مقاله‌ای چاپ شد که در آن، نظریه‌ای جدید در مورد فیلم گشوده و فیلم بسته مورد بحث قرار گرفت. از آنجا که هر نظریه‌ی تازه‌ای، در میدان نقد و بررسی، صیقل می‌خورد و ناسازگاری‌های آن، پاك می‌شود، مقاله‌ی حاضر را که نقدی بر آن مقاله است در پی از نظر خوانندگان گرامی می‌گذرانیم. از آنجا که موضوع، نظری است و جای بحث و بررسی، فراوان دارد، این بحث را گشوده می‌گذاریم.

□□□

بی‌شك هر نظریه و تئوری جدیدی که دربارهٔ انواع ادبی و یا هر یك از هنرهای هفت‌گانه، ساخته و پرداخته می‌شود، اظهارنظرهای موافق و مخالفی را نیز در پی خواهد داشت. و بالاخره نتیجه نهائی نیز، بعد از تجزیه و تحلیل‌های بسیار اثبات و یا انکار خواهد شد. لذا ضروری به نظر می‌رسد که، دربارهٔ مقالهٔ برادران جهانپولاد نکاتی را یادآور شویم.

این دوستان در همان ابتدای مقاله خود نوشته‌اند فیلمنامه نوعی داستان است و در ادامه، توضیحاتی نیز در همین مورد آورده‌اند و... اما این قلم به چیز دیگری معتقد است. می‌خواهم بگویم که فیلمنامه نوعی داستان نیست. بلکه فیلمنامه برگرفته شده از داستان است و داستان به کل با فیلمنامه متفاوت است. داستان به ما چیزهایی را می‌گوید. ولی فیلمنامه، چیزهایی را به ما نشان می‌دهد. زبان داستان، گفتن چیزهای دیده شده است، ولی زبان فیلمنامه تأویل گفته شده‌های داستان و بخشیدن قالبی تصویری با سلسله تصاویر گویاست. پس باید گفت که فیلمنامه نوعی داستان نیست. بلکه نوعی از انواع ادبی است. همانطوری که ذکر شد داستان با فیلمنامه تفاوت‌های بارز و آشکاری دارد، برای نمونه به نوشتهٔ زیر دقت کنیم.

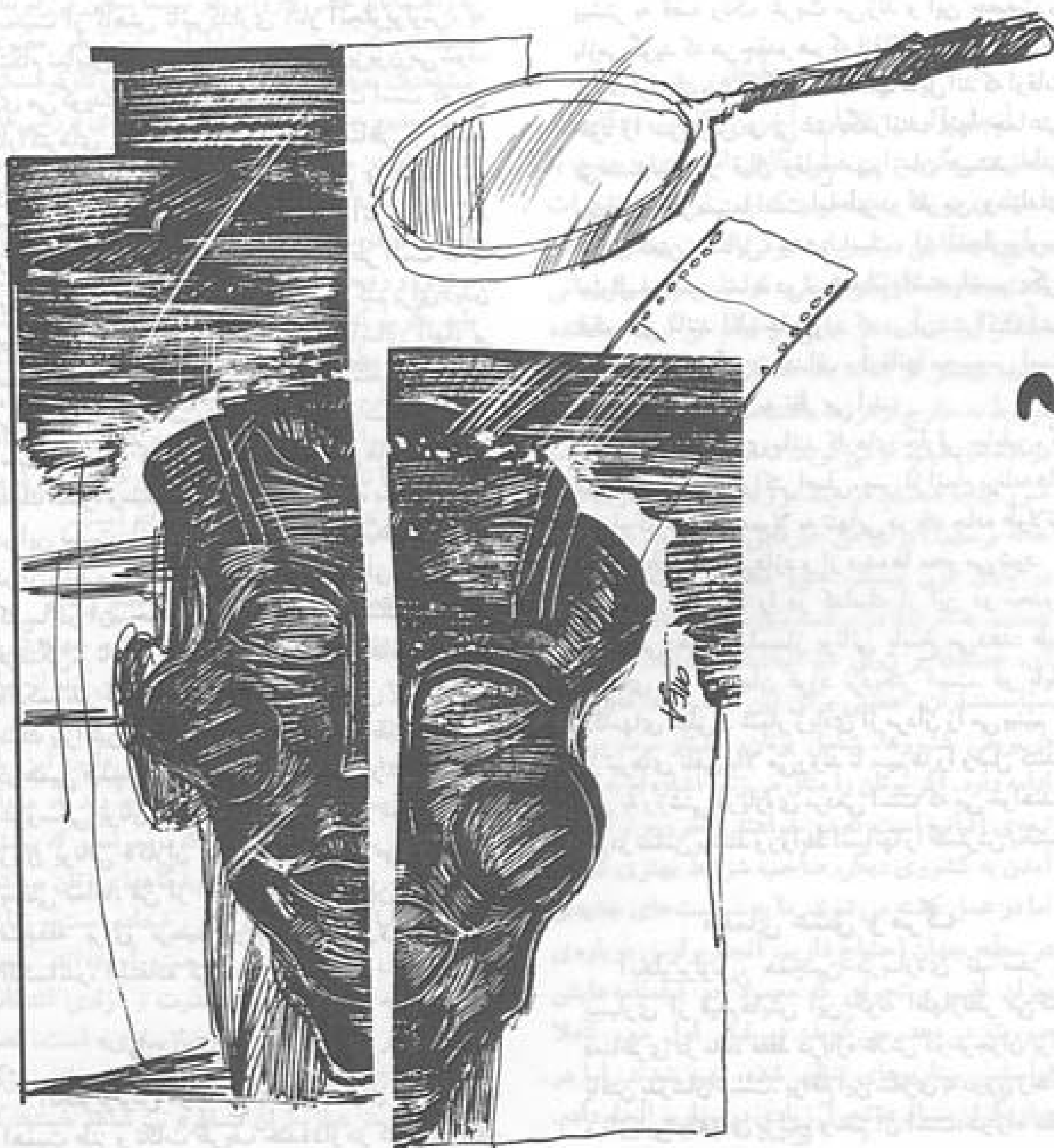
نادر مردی ۴۵ ساله، قد بلند، با موهای جوگندمی، در اتاقی مرتب که اشیای لوکس و گرانقیمت دارد، راه می‌رود. به طرف، جالباسی می‌رود. کتش را برمی‌دارد و در عین راه رفتن آنرا می‌پوشد. در اتاق را باز می‌کند و به بیرون می‌رود. بیرون هوا سرد است. مرد دستهایش را جلو دهانش می‌گیرد و آنها را ها می‌کند. کنار خیابان می‌ایستد و منتظر تاکسی می‌شود. این پا و آن پا می‌کند و به ساعتش نگاه می‌کند. لحظاتی بعد تاکسی سر می‌رسد و جلو پای نادر می‌ایستد و سوار می‌شود. (اینجا دیگر در داخل تاکسی چه حرفهایی با راننده می‌زند و کجاها را نگاه می‌کند و چه چیزهایی می‌بیند را بخاطر گرفته شدن وقت خوانندگان، نمی‌آوریم) تاکسی می‌ایستد. مرد پیاده می‌شود و از عرض خیابانی رد می‌شود. از در شیشه‌ای، یك ساختمان پنج طبقه وارد می‌شود. از پله‌ها بالا می‌رود. اشخاصی در حین عبور به وی سلام می‌کنند. نادر وارد راهرو شده و بطرف دری می‌رود. آنرا باز می‌کند. داخل می‌شود و پس از سلام، کتش را در می‌آورد و به جارختی آویزان می‌کند. آنجا اتاقی است که تعدادی مرد پشت میزها مشغول کار هستند و...

این تقریباً یك متن داستانی است (البته بصورت خلاصه شده).

حالا اگر این نوشته را در قالب یك فیلمنامه بازگو کنیم، با دو «پلان» ۵ ثانیه‌ای می‌توانیم کلّ آن نوشته را به بیننده نشان دهیم. دقت کنیم.

۱ـ روز ـ داخلی ـ اتاقی مرتب

نادر ۴۵ ساله با سر و وضعی مرتب در اتاق به



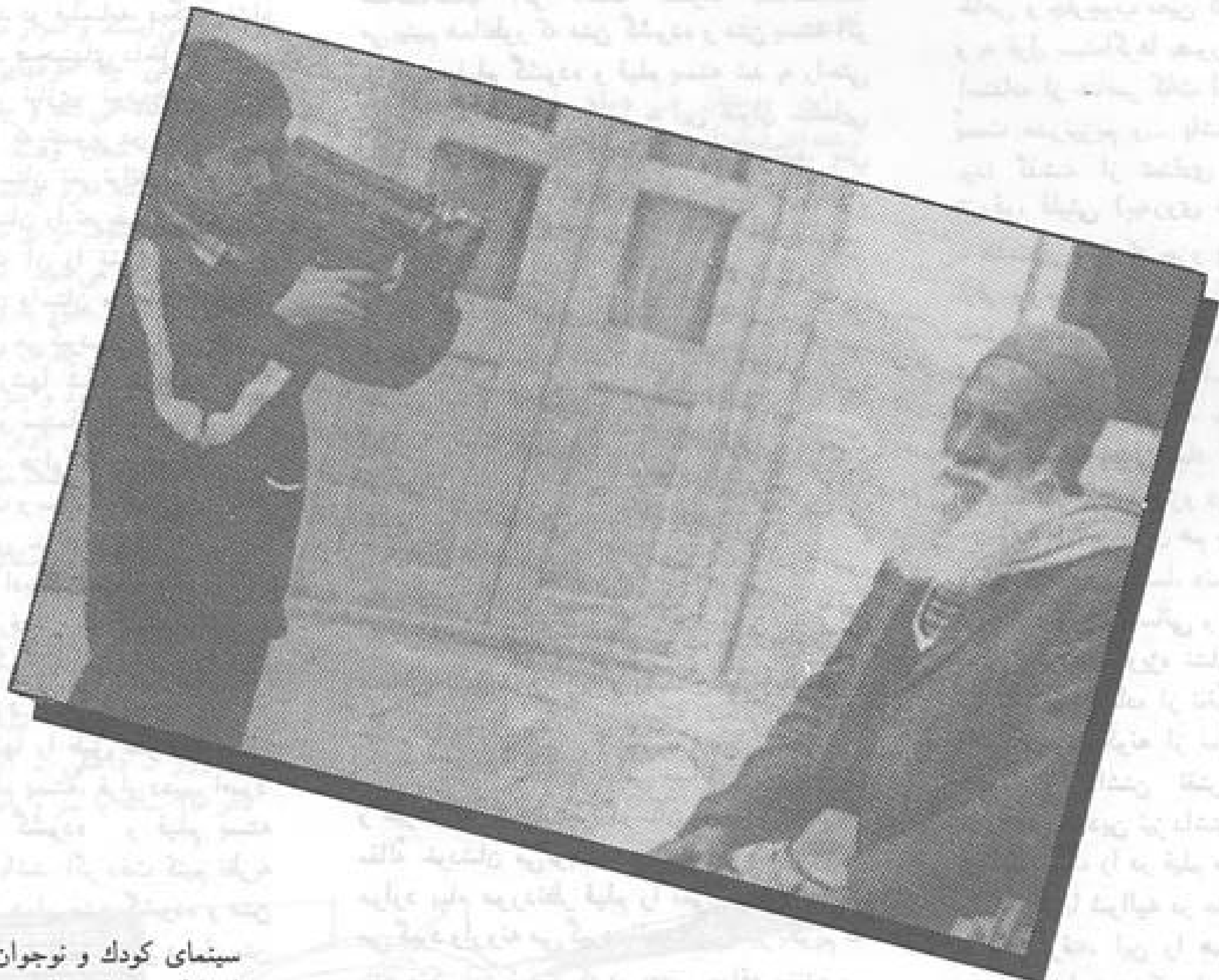
طرف جالباسی می‌رود. کتش را برمی‌دارد و در حین پوشیدن، در را باز کرده و بیرون می‌رود. قطع.
۲ـ ادامه ـ روز ـ داخلی ـ اداره ـ نادر.

دوربین، اتاقی را که تعدادی کارمند مرد، بر پشت میزهایشان مشغول کار هستند در کادر دارد. در اتاق باز می‌شود و نادر وارد می‌شود. سلام می‌کند و کتش را درآورده و به جالباسی، آویزان می‌کند. (تمام)

اگر دقت کرده باشید در فیلمنامه، دیگر به نشان دادن خیابان ـ تاکسی ـ صحنه‌های داخل تاکسی ـ ساختمان اداره ـ و... نیازی نبود. پس نتیجه می‌گیریم این کاری را که تصویر در مدت زمانی کوتاه انجام می‌دهد، داستان نمی‌تواند انجام دهد. **سرژدانی** می‌گوید: داستان را تعریف می‌کنند ولی تصویر تکاملی است که آن را نشان می‌دهند. و **ژان‌میتری** معتقد است: داستان و رمان گزارشی است که در جهان شکل می‌گیرد. ولی فیلم جهانی است که با انواع گزارشها شکل می‌گیرد. و یا ضرب‌المثل مشهوری در سینما است که می‌گوید: **یک تصویر معادل ده هزار کلمه است.** البته ارتباط ناگسستنی ادبیات و سینما را نمی‌توان انکار کرد. زیرا اکثر فیلمهای خوب و ماندگار سینما، استخراج شده از روی ادبیاتی محکم و قوی بوده است مانند: برباد رفته، **مارگرت‌میچل** به کارگردانی دیوید فلمینگ پرندگان، **دافنه دوموریه** ساخته **آلفرد هیچکاک** و یا دکتر ژیواگو و... اما اینطور هم نیست که آنها را طبق نظر نگارندگان محترم در طبقه‌بندی فیلم بسته، قرار دهیم. اصولاً سینما با عنوان **فیلم گشوده** و **فیلم بسته** می‌تواند، مشکل داشته باشد. اگر دقت کنیم نظریه **امبرتواکو فقط** در مورد همان **متن گشوده و متن بسته** می‌تواند کاربرد داشته باشد. یعنی در یک متن ادبی، نه یک متن تصویری. چرا که ما در بسته‌ترین فیلمها نیز می‌توانیم معانی ـ نماد و استعاره‌های خاص استیکی زیبا شناختی و یا نشانه‌شناسی‌های دیگری پیدا کنیم. برای نمونه در فیلم **دو نیمه سیب** ساختهٔ **کیانوش عیاری** که حتماً، طبق تقسیم‌بندیهای دوستان، باید جزو فیلمهای بسته باشد، در بعضی از پلانهای فیلم می‌بینیم که اشخاصی دائماً درحال دویدن بطرف اتوبوسی هستند که می‌خواهد حرکت کند. حالا همین پلان را اگر طبق نظریه‌های **دریدا** ساختارزدایی کنیم، می‌فهمیم سردرگمی و بلاتکلیفی انسان معاصر را نشان می‌دهد که همیشه از همهٔ چیزهایی که در حال حرکت هستند، عقب می‌ماند. و لذا برای رسیدن به آرزوها و خواستهایش همیشه باید بدود. نکته دیگر اینکه گویا این دوستان فراموش کرده‌اند که سینما علاوه بر این که هنرمحسوب می‌شود صنعت نیز خوانده می‌شود که در پی‌اش **تجارت** را همراه دارد. همین آقایان دریدا ـ اکو ـ بارت و... چرا می‌نویسند؟ بخاطر اینکه علاوه بر هنری که خلق می‌کنند، درآمدی نیز هر چند ناچیز داشته باشند. اگر قرار باشد همهٔ فیلمها مثل نارونی، **ناصرالدین شاه آکتور سینما** و غیره ساخته شود به نظر من باید فاتحهٔ سینما خوانده شود! از مقالهٔ این دوستان اینطور استنباط می‌شود که اصولاً فیلمهایی که با پایان خوش، تمام می‌شوند نباید ساخته شوند چون اینها فیلمهایی بسته خواهند بود. می‌خواهم بپرسم آیا **پازولینی، ویسکونتی، آنتونیونی، آلن‌رنه** آن محبوبیت و شهرت عام را که **هیچکاک، چاپلین، کوروساوا** در ایران دارند، آیا می‌توانند داشته باشند؟ و آیا باید فیلمهای **ویلیام وایلر، سیسیل‌ب. دومیل، دیویدلین، جان‌فورد** را فیلم‌های بسته نامید؟ به تیتر **مرگ هنرمند و تولد مخاطب** اگر دقت کرده باشید، می‌بینیم همانطور که **متن گشوده** و **متن بسته اکو** تبدیل به **فیلم گشوده** و **فیلم بسته** شد به راحتی می‌توان نظریهٔ **بارت** را نیز به این عنوان سینمایی تغییر داد **مرگ کارگردان و تولد بیننده**. پس باتغییر دادن یک تیتر یا عنوان ادبی نمی‌توان معنا و تأویلهای دیگرگونه‌ای برای سینما آفرید. هر نظریهٔ ادبی را نمی‌توان در داخل هنر سینما وارد کرد و گفت که این نظریه در سینما هم می‌تواند کاربرد داشته باشد. اصلا این یک تحمیل بسیار خشنی است که بپذیریم **روایت داستانی** با یک **روایت سینمایی** برابر است. **روبر برسون** می‌گوید: **نمایش ادبی** نیست و روش ویژهٔ تصویری دارد. و یا **بابک احمدی** می‌گوید: سینماتوگراف به هیچ‌رو ناگزیر نیست که از فنون ادبی تقلید کند و نگارش سینمایی یکسره از نگارش ادبی جداست. و نظریه و تئوری **مرگ هنرمند و تولد مخاطب** بدون هیچ کاربردی در همان سطح یک نظریه باقی می‌ماند و بس.

اگر بیننده اینقدر به تمامی مسائل و رموز هنری و غیره آگاه است، چرا دوستان در جایی دیگر از مقالهٔ خودشان می‌نویسند: **بیننده در بسیاری از موارد پیام موردنظر فیلم را نمی‌گیرد و یا اگر می‌گیرد وارونه می‌گیرد.** البته این را نیز بگویم که بنده مُنکر این، نیستم که در بعضی مواقع بیننده پی به چیزهایی در فیلم می‌برد که احتمالاً کارگردان نمی‌دانسته است. ولی این کلیّت فیلم را شامل نمی‌شود. مخالفت و ستیز با عامه‌پسندی هیچوقت نمی‌تواند سینمای ما را به یک سینمای مطلوب و هدف‌دار سوق دهد. به فرض نمی‌توان سینمای **خاچیکیان** را به خاطر این که هنری نیست، او را فیلمساز **بسته** نامید. چنین تقسیم‌بندی در حق خاچیکیان و سایر فیلمسازان بی‌عدالتی بسیار بزرگی محسوب می‌شود. فیلمساز برای منتقد فیلم نمی‌سازد. برای تودهٔ مردم فیلم می‌سازد. **فلینی** می‌گوید: این احمقانه است که کسی بیاید، مردان بزرگ و خلاق را تقسیم‌بندی کند، سینما تنها متعلق به مؤلفان بزرگ نیست. این دوستان در جایی دیگر نوشته‌اند: **کارگردان اختراعی است که دیگر سودی ندارد.** آدم دیوانه می‌شود، وقتی به یاد این می‌افتد که «فلینی» بی‌هیچ فیلمنامه‌ای، فیلم **هشت و نیم** را ساخت که هنوز هم جزو شاهکارهای جهان سینما محسوب می‌شود. هر نویسنده‌ای نهایت آرزویش این است که حداقل از روی یکی از داستانهایش فیلمی ساخته شود. پس کارگردان چگونه اختراعی است که دیگر سودی ندارد؟! مگر کارگردان، یک شیء ناشناخته و گمشده‌ای بود که کسی بیاید و او را اختراع کند و این چه نوع اختراعی است که قبلاً سودمند بوده و حالا دیگر سودی ندارد؟

در این گیرودار **انواع تهاجمات فرهنگی امروزه** به نظر من اگر بتوانیم هر چقدر کمتر از ادبیات خارجی و در عوض هر چقدر بیشتر از ادبیات ملّی خودمان صحبت کنیم و نظر ارائه دهیم، بهتر خواهد بود تا بعد... **میرانایر** فیلمساز زن هندی‌الاصل مطرح در آمریکا معتقد است: برای جهانی بودن باید اول محلی بود. گویا هر فیلمی که بدون قواعد خاص و چارچوب معیّن که ضد قصه و مدرن باشد و به قول سینماگرها بصورت فیلمی **آوانگارد** و با استفاده از عناصر **کات اوی، جامپ‌کات، کولاژ پُست مدرنیزیم** و... باشد، فیلم مطرحی خواهد بود! گذشته از تعدادی از ساخته‌های **گدار، تروفو، فلینی** (پیه‌روی دیوانه ـ چهارصد ضربه ـ هشت و نیم) که جزو بهترین‌های تاریخ سینما قرار دارند آیا با آن فیلمهای موردنظر برادران محترم، با انتخاب نادرست «شاه‌لیر» و... به عنوان فیلم گشوده قابل مقایسه است؟ **«دلقک»** در لیرشاه و «راهنما» در **استاکر** که به تشخیص این دوستان تنها و فقط به عنوان **نماد** گرفته شده‌اند، باید گفت که دلقک و راهنما جزو «پرسوناژ» و یا «کاراکتر» محسوب می‌شوند. آن هم جزو پرسوناژهای اصلی و کلیدی فیلم. در سینما، «نماد» را بیشتر با چیزهای **بی‌جان** و یا **غیرانسانی** و یا با تغییرات فیزیکی در انواع **جلوه‌های ویژه** نشان می‌دهند. مگر این که فیلمساز با استفاده از تخیّل در فیلمی **شخصی ـ ذهنی و رویاگونه** از نمادهایی استفاده کند که علاوه بر داشتن نقش پرسوناژهای اصلی، کاراکتری **نمادین** نیز داشته باشند. مانند کاراکتری که نماد مرگ را در فیلم **مهر هفتم** بر گمان بازی می‌کرد که با **شوالیه** در حال بازی **شطرنج** هستند. تا یادم نرفته، این را هم بپرسم که، واقعاً **هنر چیست؟** تولستوی که راجع به تمامی زوایای هنر صحبت می‌کند را باید **متن بسته** نامید؟ تولستویی که می‌گوید «در هنر نباید حتی از کنار جزئی‌ترین مسائل نیز رد شد، زیرا گاه یک **تکمه شکسته** می‌تواند معنایی کاملاً متفاوت داشته باشد». آیا این حرف یک متن بسته است؟ آیا «شاهنامهٔ» فردوسی که جزو یکی از ارکان اصلی ادبیات جهان به شمار می‌آید، متن بسته، نامیده می‌شود؟ متن بسته در حقیقت یعنی فکر بسته. آیا تولستوی و فردوسی یک آدم (فکربسته) بودند؟! خوشبختانه هنوز هم می‌بینیم که اکثر نویسنده‌های خارجی از نظریه‌های «افلاطون»، «ارسطو»، «سقراط» بیشترین استفاده‌ها را می‌کنند. جای دوری نرویم. همین (عین‌القضات) همدانی به نقل از دکتر (عبدالحسین فرزاد) که می‌گفت: جوانمردا این شعرها را چون آینه‌دان. آخر دانی که آینه را صورتی درخود نیست، امّا هر که در او نگه کند صورت خود بیند... و جالب اینجاست که آقای **رولان بارت افزون بر هشت قرن بعد از** (عین‌القضات) همان نظر او را به عنوان نظریه‌ای انقلابی در نقد، مورد توجّه قرار داده است. لُبّ نظر بارت این است: این خواننده نیست که شعر را می‌خواند بلکه این شعر است که خواننده را می‌خواند. و به او جایگاه اصلی و حقیقی‌اش را نشان می‌دهد...



یادداشتی بر فیلم «شرم» ساختهٔ کیومرث پوراحمد

حلقه گمشده جذابیت در سینمای کودک و نوجوان

محمد سلیمانی

سینمای کودک و نوجوان ایران، همواره لطمات جبران‌ناپذیری از فانتزی‌های کوته‌فکرانه که سبکسری و پیش پاافتادگی را تبلیغ کرده‌اند دیده است. گرچه فانتزی خود به عنوان یکی از عوامل اصلی به پرواز درآوردن تخیل در دنیای کودکان و نوجوانان می‌تواند دستمایه اصلی یك فیلم نوجوانانه باشد، اما چند تجربه ناموفق سینمای کودکان و نوجوانان ما در همین زمینه ـ که دلایل متعددی چون نداشتن شناخت فیلمساز از مقوله فانتزی، کمبود یا نبود امکانات پیشرفته لابراتواری و... را می‌توان برای آن برشمرد ـ باعث شده که همواره صرف نظر از یکی دو استثناء ـ با شك و تردید به سراغ فانتزی برویم. در چنین شرایطی، طبیعی است که سینمای واقعگرای کودك و نوجوان به خاطر امکانات و ابزار ارزانتر و سهل الوصولترش با اقبال بیشتری روبه‌رو شود اما سینمای واقعگرای ما هم نتوانسته خلاء موجود در عرصه سینمای کودك و نوجوان را پر کند.

سینماگر و تهیه کننده سینمای کودك و نوجوان، با مقوله استقبال مخاطبان هم روبه‌رو است. به تجربه ثابت شده که ساده اندیشانه‌ترین تجربه فیلمسازان در عرصه فانتزی‌های نوجوانانه، از نمونه‌های متوسط فیلمهای واقعگرای نوجوانانه، به لحاظ تجاری موفقتر بوده‌اند و این واقعیتی انکارناپذیر است. نبود جذابیتهای فکر شده و غیرمبتذل در نمونه‌های آشنای سینمای واقعگرای کودك و نوجوان باعث شده که این قبیل آثار ـ به‌رغم ارزشهای قابل ذکرشان ـ نتوانند

مخاطبان فراوانی را جذب کنند و همین امر موجب ان شده که تولید این قبیل آثار هم با رکودی روزافزون مواجه شود.

به هرحال تهیه‌کننده هم تا اندازه‌ای می‌تواند ریسك تولید چنین آثاری را بپذیرد و درست در چنین آشفته‌بازاری است که کیومرث پوراحمد، **قصه‌های مجید** را کشف می‌کند. اورا فیلمسازی خوش قریحه و در عین حال خوش شانس می‌دانم. او فیلمسازی است که عاقبت توانسته با مرادی کرمانی و کتاب قصه‌های مجید برفروشش کنار بیاید و حق اقتباس تلویزیونی و یا سینمایی آنها را به دست بیاورد.

قصه‌های مجید، حلقهٔ گمشدهٔ جذابیت در سینمای واقعگرای کودك و نوجوان است. شخصیت مجید و ویژگیهایش و همین طور انتخاب درست بازیگر نقش مجید با همه نقاط قوت کم نظیرش، یك مجموعه کامل و منحصر به فرد را فراروی مخاطبان پوراحمد قرار داده است.

قصه‌های مجید تلویزیونی ثابت کرد که در عرصه رئالیسم هم می‌توان مخاطبانی داشت. می‌توان جذابیتهایی به وجود آورد. حتی می‌توان رکوردهایی به جای گذاشت. قصه‌های مجید، یکی از پربیننده ترین مجموعه‌های ایرانی تلویزیون بوده است و بدون تردید تا مدتها این مقام را در اختیار خواهد داشت. کیومرث پوراحمد، نام آشنا و سینماگر باتجربه سینمای کودك و نوجوان ایران با کمترین امکانات، هرآنچه را که در چنته داشته عرضه کرده است. او فیلمساز هوشیاری است که حاصل تلاشش را صرفاً بر پرده کوچك تلویزیون محدود نکرده. قصه‌های مجید تلویزیونی با تمام نقاط ضعف و قوتشان در واقع زمینه آشنایی بینندگان تلویزیون را با شخصیت مجید فراهم کردند. قسمتهای مختلف این مجموعه تلویزیونی، هر کدام اوج و فرودهای خاصی داشتند که نشان از محدودیت زمانی و مالی فیلمساز و تلاش او برای تهیه قسمتهای مختلف مجموعه در زمان تعیین شده داشت.

در قصه‌های مجید تلویزیونی، گاه شخصیت مجید را غلو شده می‌یافتیم. در برخی قسمتها از ظرافت و دقت در شخصیت‌پردازی مجید کمتر نشانی می‌دیدیم. حساب قسمتهایی چون سفرنامه شیراز و... جدا بود. در میان مجموعه قصه‌های مجید، سفرنامه شیراز در زمرهٔ بهترینهاست. فیلمی است هم‌پایه دو فیلم سینمایی صبح روز بعد و شرم که برای نمایش در سینماها ساخته شده‌اند.

همان‌طور که گفته شد پوراحمد با تیزهوشی خاص خود مجید را بر پردهٔ کوچك تلویزیون محدود نمی‌کند. او دو فیلمنامه از سری قصه‌های مجید را برای سینما می‌نویسد، صبح روز بعد و شرم دو فیلم با دو نوع پرداخت اما با یك دستمایه مشترك: کنکاشی در روانشناسی اخلاقی / اجتماعی / تربیتی نوجوانان. پوراحمد در هردو فیلم در بیان ساده و روان حرفش و پرداخت ایرانی اثرش به توفیق دست پیدا می‌کند. توفیقی که بدون تردید آسان به دست نیامده است. □

شرم را از زاویه‌ای خاص، بهترین فیلم از مجموعه قصه‌های مجید تلویزیونی و سینمایی می‌دانم. نه به این خاطر که پوراحمد در این فیلم به دلمشغولی خودش و تمامی کسانی که خود را در نوجوانی، علاقه‌مند به سینما و فیلمسازی هشت میلیمتری دیده‌اند، پرداخته است و نه به این خاطر که پوراحمد یك فیلم در فیلم جذاب ساخته است. شرم، تلفیقی هنرمندانه و آگاهانه میان یك مقوله روانی /اخلاقی و دلمشغولیهای فیلمساز است. پوراحمد در این فیلم پرداخت سینمایی نسبتاً نویی را ـ لااقل در عرصه سینمای کودك و نوجوان ـ ارائه می‌کند. تصاویر ذهنی مجید ـ که وجه روانکاوانه فیلم را تقویت می‌کند ـ در قالب فلاش فورواردهای مکرر نمایش داده می‌شود و از سویی با فیلمی که مجید در ذهنش می‌سازد، مواجه هستیم. این پرداخت به ظاهر پیچیده، بدون آن که تماشاگر نوجوان فیلم را سردرگم کند، فضایی جذاب و مفرح و در عین حال متفکرانه خلق می‌کند.

پوراحمد به نتیجه دلخواهش دست می‌یابد. شرم نوجوانانه مجید در مطالبه صدتومانی که از آقای کیوان می‌خواهد به عنوان وجه روانکاوانه فیلم بدون هیچ واسطه‌ای به دلمشغولی مجید که فیلمسازی است ارتباط پیدا می‌کند. صدتومانی که مجید طلبکار است در نهایت باید صرف خرید فیلم سوپر۸ حساسیت بالا بشود.

نگاه روانکاوانه پوراحمد به شخصیت مجید در فیلم «شرم» آگاهانه‌تر و پخته‌تر است. ضعف اساسی برخی قسمتهای مجموعه تلویزیونی قصه‌های مجید که اغراق در شخصیت‌پردازی مجید بود در این فیلم جایش را به واکنشهای کاملاً طبیعی و حسابشده مجید در برابر موقعیتهای مختلف و گوناگون می‌دهد، آن مجید بی‌پروا و حاضر جواب قصه‌های مجید تلویزیونی در «شرم» جایش را به نوجوانی نسبتاً خجالتی می‌دهد. آن بی‌پروایی را حالا در ذهنیت مجید می‌بینیم. ذهنیتی که هیچوقت عینیت پیدا نمی‌کند. مجید در برابر آقای کیوان که به عنوان یك کاسب نیکوکار به خانواده مجید کمك می‌کند، دچار نوعی شرم منطقی و شاید ناخودآگاه می‌شود. او قادر نیست به طور مستقیم صد تومانش رامطالبه کند اما مجید قرار است فیلمش راهم تمام کند و حتماً به آن پول احتیاج دارد.

فیلمساز یك مجموعه منطقی به وجود می‌آورد، شخصیت‌پردازی او تقریباً بدون نقص است. تلاش مجید برای باز پس گرفتن پولش باعث می‌شود که او مدام در پی یافتن راهی برای به دست آوردن صد تومانی‌اش باشد. به همین خاطر مجید را در موقعیتهای مختلف و به دنبال حل مشکلاتش می‌یابیم. تنوع این موقعیتها و ظرافتهای پرداخت سینمایی و حرفه‌ای آنها باعث شده که فیلم به رغم موضوع نسبتاً ساده‌اش هیچگاه کشدار و ملال‌آور به نظر نرسد.

مجید پوراحمد، شخصیت تخت و یك‌دستی ندارد. او در برابر موقعیتها و آدمهای مختلف، واکنشهای خاصی نشان می‌دهد که بی‌ارتباط با سن و سال و ویژگیهای اخلاقی ـ تربیتی‌اش نیست. نگاه کنید به برخورد مجید و پیرمردی که سقف خانه بی‌بی را کاهگل می‌کند. مجید در برخورد با چنین شخصیتی شرم را جایگزین بی‌پروایی نوجوانانه برای احقاق حقش می‌کند و دستمزدش را طلب می‌کند و عاقبت هم به هدفش می‌رسد. کنتراستی که میان برخورد مجید و آن پیرمرد و مجید و آقای کیوان در طول فیلم حس می‌شود خود به تنهایی بخشی از توفیق پوراحمد را در خلق شخصیتهایی سینمایی با اوج و فرودهای منطقی، کامل می‌کند.

فیلمساز بارها مخاطبان اثرش را با ذهنیت مجید همراه می‌کند. مجیدی که می‌خواهد فریاد بکشد. حرفش را بزند. پولش را بخواهد. اما هربار، شرم مانعش می‌شود. اما مجید باید فیلمش را بسازد. پوراحمد نگران مجید است. مجیدی که با صد تومان کارش راه می‌افتد و فیلمش را می‌سازد. با کمترین امکانات فیلمش را می‌سازد. سکانس مؤثر برخورد مجید با یك گروه فیلمسازی ویدئویی که در خیابان فیلم حادثه‌ای می‌سازند و مقایسه‌ای که مجید میان دوربین سوپر ۸ خودش و دوربین ویدیویی گروه فیلمسازی انجام می‌دهد، در کنار طرح موضوع روانکاوانه فیلم، کاملا جا می‌افتد و اضافی جلوه نمی‌کند. □

پوراحمد راه درست را انتخاب کرده است. اگر شرم صرفاً فیلمی دربارهٔ عشق مجید به سینما و فیلمسازی بود و شخصیت او از زوایای گوناگون و در برخورد با ناملایمات زندگی بررسی نمی‌شد، حاصل کار نه تنها مخاطبان بسیار محدودی داشت، بلکه به لحاظ نوع پرداخت دراماتیك هم از تأثیرگذاری کافی برخوردار می‌شد. شرم یك فیلم در فیلم تمام عیار است اما دغدغه فیلمساز صرفاً پرداختن به دلمشغولیهای خودش و حدیث نفس گفتن نیست، بدون‌شك کودکی و نوجوانی پوراحمد شبیه مجید بوده است. او هم با کمترین امکانات شروع کرده، اما به خودش اجازه نداده که تنها با این سوژه محدود یك فیلم بلند سینمایی بسازد. او با بهره گیری از خصوصیات مجید مرادی کرمانی بعد روانشناختی ـ تربیتی فیلمش را هم شکل داده و تقویت می‌کند.

وجهی که بی‌ارتباط با قضیه فیلم ساختن مجید نیست.

همزیستی مسالمت‌آمیز سینما و ادبیات در این آخرین فیلم به نمایش درآمده مجید، ستودنی است. اما پوراحمد در آخرین سکانس برجسته فیلمش دست به کاری می‌زند که تنها از سینما برمی‌آید. فیلمساز، مرز و مانع میان واقعیت عینی و واقعیت سینمایی را برمی‌دارد و از یك لحظه ناب و مستند، یك پایان دقیق و تکان‌دهنده خلق می‌کند.

مجید بعداز همه دوندگیها، خستگیها و کار طاقت‌فرسا روی پشت‌بام خانه و بعداز همه آن تلاشی که برای بازپس‌گیری صد تومانش انجام می‌دهد ـ و عاقبت هم موفق نمی‌شود ـ و بالاخره بعداز آن که نمی‌تواند فیلمش را بسازد و دیگر می‌خواهد به راه خودش برود، فریاد می‌زند. بغض فرو خورده‌اش را بیرون می‌ریزد.

حالا با واقعیتی عینی در پشت صحنه سینما مواجه هستیم. مجید، دیگر خسته شده. از بس‌که به او گفته‌اند «توی این دوربین نگاتیوه! حواست‌رو جمع کن!» طاقت از کف داده. درد فیلمساز که درد مجید نیز هست، عاقبت کار خودش را می‌کند.

سکانس پایانی شرم، حکایتی دیگر دارد. پوراحمد، مجید به خشم آمده را به چای و آرامش دعوت می‌کند. آرامشی که خود از کف داده است□

□ چه عواملی باعث می‌شود که کارگردانی چون اسپیلبرگ که بیشتر عمر هنری خود را مصروف بافتن رویاهای کودکانه به یکدیگر کرده است و از این رهگذر به درآمدهایی سرشار دست یافته است، به سراغ یك داستان واقعی برود و به دور از جادوی «رنگ» و «جلوه‌های ویژه‌ی تصویری» فیلمی متفاوت با سراسر کارنامه‌ی سینمایی‌اش بسازد؟

«فهرست شیندلر» آخرین ساخته استیون اسپیلبرگ بی‌تردید یك استثناء در کارنامه‌ی سینمایی اوست. فیلمی که مورد تحسین منتقدان برجسته‌ی سینمایی نیویورك قرار گرفته است و احتمالاً جایزه‌ی اسکار را هم برای سازنده‌اش به ارمغان می‌آورد. آنچه می‌خوانید گزارش «نیوزویك» از چگونگی این رویداد سینمایی است.

مردی به نام «اسکارشیندلر» با ملیت آلمانی و مذهب کاتولیك که مورد اعتماد نازی‌های آلمان بود، در طول سالهای وحشت جنگ بیش از ۱۲۰۰ یهودی را زیر پر و بال خود گرفت و ازمرگ حتمی نجات داد. امروز در لهستان جایی که شیندلر زمانی کارخانه پررونق لعاب را می‌گرداند تعداد یهودیان به ۴۰۰۰ تن نمی‌رسد. از «یهودیان شیندلر» و اعقاب آنها در کل جهان ۶۰۰۰ تن مانده است.

اما این معما تا به امروز سر به مهر مانده است که چرا این قهرمان خطر می‌کرده و در روزگاری که هیچ‌کس را سر یاری نبوده دست به این اقدام بی‌باکانه می‌زده است. آدم مشنگ و میخواره، و شب‌زنده‌دار، و زن‌باره که در قید خانواده و زنش نبوده، دلال بازار سیاه و قمارباز و در یك کلام آدم فاسد و الدنگ نمی‌توانسته جز بر اثر شرافت و انساندوستی‌ای که بیش از آنچه ساده باشد پیچیده است دست به این کار بزرگ زده باشد. اما مشکل اینجاست در میان کارگردانان بازار آلمانی در اروپای شرقی اشغال شده سالهای ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ آدم شریف حکم کیمیا را داشت. هر عقل سلیمی دنبال راز سر به مهری است که در کشتار سازمان یافته نازیها پنهان بود. این مثل خلاء و چاله تاریك اخلاقی است که در بطن طبیعت وجود دارد و در عین حال آن رانفی می‌کند. اما گاه تیك سرشتی هم به همان اندازه اسرارآمیز است. وجدان اسکار شیندلر لغز و معمایی غریب می‌نماید.

آدم غریب دیگر در این میان استیون اسپیلبرگ است که شیندلر را برای روایت ماجرای کوره‌های آدمسوزی برمی گزیند. «فهرست شیندلر» را استیون زیلیان براساس داستان واقعی توماس کنیلی برنده جایزه ۱۹۸۲، به فیلمنامه‌ای زیبا تبدیل کرده است اما این فیلم با توجه به سابقه درخشان فیلمهای پرفروش تجاری این فیلمساز اصلاً به گروه خون او نمی‌خورد. پانزده فیلم اخیر او بیش از چهار میلیارد دلار فروش داشته است. در مقایسه با کوبش سنگین پاهای دایناسورهای «پارك ژوراسیك» که در میدان رقابت گیشه حرف آخر را می‌زد، این فیلم نمی‌تواند متحیرکننده باشد.

موضوع فقط رهایی از قید ماجراجویی‌های متهورانه جوانی نیست، چرا که هم‌او فیلم «رنگ ارغوان» و «امپراتوری خورشید» را ساخته است. اسپیلبرگ سرشت فیلمسازی‌اش تغییر کرده است. او در درون خود به زبان تازه‌ای دست یافته، بی‌آنکه از هنر داستانسرایی‌اش و نفوذ ذاتی‌اش کاسته شود. سبك و عمقی را پدید آورده که هم موافقان و هم مخالفانش را انگشت به دهان کرده است. فیلم «فهرست شیندلر» با هنرپیشه‌های گمنام لهستانی بیشتر از سه ساعت ما را به دنیای کوره‌های آدمسوزی و اتاقهای گاز پرتاب می‌کند و آن بختك شوم را به گونه‌ای مستندوار با هول و ولایی حیرت‌آور جلو چشمان ما زنده می‌کند. اغلب اوقات زمانی که فیلمسازان هالیوودی

● مروری بر

آخرین ساخته «استیون اسپیلبرگ»

«فهرست شیندلر»: اعتراضی هنرمندانه به سیاست «پاکسازی نژادی»



زور می‌زنند تا شعار بدهند حاصل کارشان مثل بیانیه انتخاباتی سیاستمداران می‌شود. اسپیلبرگ سبك خود را می‌شکند. همه نماهای باشکوه پرسر و صدا، صحنه‌های پرزرق و برق و احساس حیرت حاضر و آماده را از بین می‌برد. شاید حیرت‌آورترین جنبه فیلم، مقاومت اسپیلبرگ و کنار کشیدن او از سانتیمانتالیسم چماقی که عیب بزرگ فیلمهایی است که درباره انهدام سازمان یافته یك نسل ساخته می‌شود، باشد. این فیلم آدم را در هم می‌شکند اما اشکی که برگونه جاری می‌کند از سر درد است و شرافتمندانه. هنر بی‌بدیل او با کمك تدوین عالی مایکل کان و فیلمبرداری بی‌نظیر «یانوش کامینسکی» ۱۹۶ دقیقه تمام آدم را میخکوب می‌کند.

اما این بار هنر متعالی در خدمت واقعیتی تلخ قرار می‌گیرد اسپیلبرگ می‌داند که روشهای قدیمی‌اش در اینجا کارآیی ندارد و از پس داستان برنمی‌آید.

وی در مصاحبه با خبرنگار مجله نیوزویك گفت: «من تخیل زیبایی دارم و به واقع نان همین تخیل را می‌خورم. اما در برابر حوادث سالهای ۴۰ تا ۴۵ اندیشه و تخیل من عاجز می‌شود و عاجز، همین! ماجرای آدمسوزی را نمی‌توانستم تصور کنم تا آنکه به کراکو و اردوگاه آشویتس رفتم. اولین باری بود که پا به آنجا می‌گذاشتم.» هدف او آشنایی با محل بود. او در ادامه صحبت خود گفت: «دلم نمی‌خواست در سبکی مشابه کارهای قبلی‌ام کار کنم. پیش از انجام هرکاری جعبه ابزارم را کنار گذاشتم و بالابر را حذف کردم و دوربین را از پایه کندم و کوشیدم با حذف فاصله دوربین وقایع را برای بیننده ملموس‌تر کنم. راستش من سبك تازه‌ای ابداع نکرده‌ام، قصد هم نداشتم تمام مدت دوربین را با دست بگردانم.»

فیلمنامه محکم و موفق زیلیان داستان شیندلر و سرنوشت اسیران کراکو را هنرمندانه و پابه‌پای هم پیش می‌برد، بی‌آنکه از وقایع مستند کتاب فوق‌العاده کنیلی ذره‌ای دور بیفتد. فیلم به طرق مختلف شیندلر را که هنرپیشه توانای ایرلندی لیام نیسان نقش او را بازی می‌کند، کمرنگ‌تر از نقش او در کتاب نشان می‌دهد. در رمان خواننده به نیات اسکار پی می‌برد. اسکاری که با آن روبرو می‌شویم در نخستین برخوردمردی است که از جنگ برای مال‌اندوزی و پرکردن کیسه گشاد خود سود می‌جوید و در این راه از هیچ اقدامی فرو نمی‌گزارد، مجیز افسران آلمانی را می‌گوید و سبیل آنها را چرب می‌کند. اما برخلاف آلمانی‌های دیگر ضمن آنکه جیبهایش را پر می‌کند هیچ مخالفتی با به کارگیری اسیران ندارد. سرمایه‌گذاری آنها را در کارخانه خود باروی گشاده می‌پذیرد و از کار برده‌وار آنها در کارگاهش استقبال می‌کند او ظاهری آراسته دارد و ظاهر کار را حفظ می‌کند. به واقع حسابدار کارخانه خبره کار است عنان کار را در کف دارد. اسحاق اشترن یهودی که نقش او را بن کینگزلی بازی می‌کند حسابدار شرکت است. اشترن شخصیتی واقعی بود اما کسی که نقش او را بازی می‌کند ملغمه‌ای از یهودیان فهرست شیندلر است.

هیچ خط فاصله‌ای تبدیل اسکار هفت خط را به مردی با فضیلت و نیکوکار نشان نمی‌دهد. در روایتی که نیسان از شخصیت او بازی می‌کند آدمی است که به رغم میل باطنی خود درگیر ماجرای قهرمانی می‌شود و خست و کنسی‌اش در برابر وجدان پس می‌نشیند. در چشم‌انداز پای تپه که با نامزدش سواری می‌کند شاهد تخریب محله‌های مسکونی است. این احساس به او دست می‌دهد که آدمهایی که برای او کار می‌کنند نیز آینده‌ای نخواهند داشت، مگر آنکه او کاری صورت دهد. روایت اسپیلبرگ از روز و شب جنایتکاران آلمانی که گتوی کراکو را پاکسازی می‌کنند، تصویری دهشتبار ارائه می‌کند. شرح جزئیات دقیق هرگز از ذهن بیننده پاك نمی‌شود. زنانی که جواهرات خود را به نانی می‌بخشند و پرستاری که بیمار روبه موت خود را برای نجات از مرگی فجیع در برابر آتش مسلسل مسموم می‌کند.

وقتی نمایش فیلم به اردوگاه کار اجباری پلاشو می‌پردازد، با عنصری به نام آمون گوت در رده فرماندهی‌روبرو می‌شویم. نازی‌های دیگرآزار (سادیست) عناصر آشنای فیلم‌های جنگی هستند. اما رالف فینس هنرپیشه باذوق انگلیسی چنان وحشتی و هراسی را به نمایش درمی‌آورد که البته هیچ ارتباطی با کلیشه‌های موجود هالیوود ندارد. گوت مردی خونسرد و هیولاست. هیولایی که روز خود را با شکار کارگران از ایوان خانه‌اش آغاز می‌کند. برق وحشتی که فینس در نقش خود می‌یابد و به آن جان می‌بخشد او را هراسناك‌تر جلوه می‌دهد. اسپیلبرگ که قبلاً در ایندیاناجونز شخصیتهای کاریکاتوری از نازی‌ها را به ما نشان داده است، اینك چشم تازه‌ای یافته است. چشمی همواره باز که روایتگر وحشت تازه‌ای است.

اسپیلبرگ هراس چندش‌آور کودکانی را که از ترس در زباله‌دانی‌ها و مزبله‌ها پنهان می‌شوند، می‌بیند. اما اصلا تحت تأثیر قرار نمی‌گیرد و احساساتی نمی‌شود و دست از تاکتیك خود برنمی‌دارد. «فهرست شیندلر» به ملودرام یا سرگذشت آدمهای پاك بدل نمی‌شود. نخستین کلمه‌ای که موقع پیاده شدن یهودی‌ها به گوش می‌رسد «اسم» است که به اطلاع مقامات دولتی می‌رسد. فیلم پراز اسم‌ها و چهره‌هاست، شاهدی بر ۶ میلیون انسان که مردند و ۱۲۰۰ نفر که اسکار شیندلر نجاتشان داد. هیچ فیلمی نمی‌تواند به تنهایی تمامیت آن بخش هراس‌انگیز تاریخ را روایت کند. اما هیچ کدام از فیلمهای هالیوود هم نتوانسته‌اند به خوبی فیلم اسپیلبرگ از عهده این مهم برآیند.

اسپیلبرگ در سین سیناتی اوهایو، نیوجرسی و آریزونا بزرگ شد و گوشش پر از داستانهای اعدام دسته‌جمعی هم‌کیشان خودشان بود. مادربزرگ او به یکی از بازماندگان آشویتس، انگلیسی درس می‌داد. او هم به اسپیلبرگ اعدادی را که آلمانی‌ها روی بدن زندانیان خالکوبی می‌کردند یاد داد. اما او تا وقتی که به دانشگاه رفت کلمه کوره آدمسوزی را نشنیده بود.

او می‌گوید: «پدر و مادرم می‌گفتند آن حرامزاده‌های جنایتکار انگشتان نوازنده پیانو را شکستند تا نتواند بازهم پیانو بزند.»

وقتی او هفت ساله بود خانواده‌اش به آریزونا رفتند و راه و رسم ارتودکسی زندگی‌شان را رها کردند. اسپیلبرگ آن ایام را به یاد می‌آورد و می‌گوید: «من خجالت می‌کشیدم که در محله‌ای زندگی می‌کردیم که در جشن میلاد مسیح خانه ما تنها خانه‌ای بود که هیچ تزیینی نداشت. در دبیرستان هم من تنها شاگرد یهودی بودم.» تلاشی بیهوده به خرج داد بلکه پدرش خانه را چراغانی کند.

تا به حال آیین او در هیچ‌کدام از آثارش بروز نکرده بود. قهرمان جوان «ای‌تی» که در خانه‌ای مخروبه بزرگ می‌شود و مثل او حس تنهایی آزارش می‌دهد شاید نمادی استعاری از خودش باشد، اما قومیت در داستان فیلم محلی از اعراب ندارد. تخیلات زیبایی را که در آثار خود به تصویر می‌کشد کامیابی در القاء نظراتش است. او دنیا را با رویاهایش تسخیر کرده است.

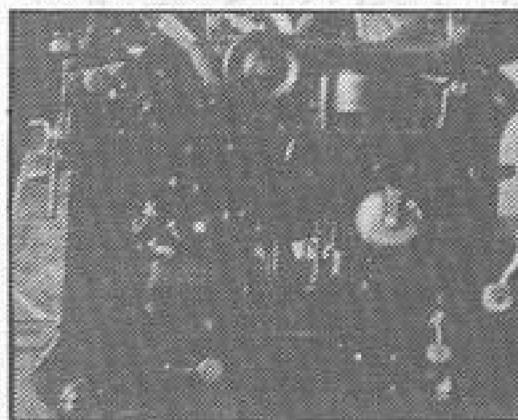
«فهرست شیندلر» به مدت یك دهه در ذهن اسپیلبرگ لانه کرده بود یعنی از همان زمانی که سیدنی شاین‌برگ صاحب شرکت MCA و یونیورسال امتیاز آن را برایش خرید، با آن کلنجار می‌رفت. او می‌گوید: «در سال ۱۹۸۲ که فیلمنامه را گرفتم، آمادگی ساخت آن را نداشتم. اولا هنوز به آن مرحله از رشد نرسیده بودم. از نظر عاطفی در زندگی خود غرق نشده بودم بچه نداشتم و هنوز خدا را آنطور که باید نشناخته بودم. تا آنکه بچه اولم به دنیا آمد و حوادث زیادی رخ داد که من هنوز در مصاحبه‌ای مطرح نکرده‌ام. اما آن وقایع مرا هم به عنوان یك انسان و هم فیلمساز دگرگون کرد. به طوریکه به مرحله‌ای رسیدم که بگویم می‌خواهم آن را بسازم و ساختن آن را لازم می‌دانم.»

انگار موافقت او برای ساختن فیلم حاضر با «پاکسازی قومی» جاری در بوسنی هرزگوین و سایر درگیریهای مشابه تشدید شد. خود در این باره می‌گوید: «علت رو آوردن من به ساخت این فیلم از طرفی علاقه‌ام به موضوع کوره‌های آدم‌سوزی از یك طرف و وحشتم از تکرار پدیده شوم پاکسازی قومی و ریشه‌کن کردن آنها در بوسنی و تلاش صدام حسین برای نابودی قومیت‌ها ازطرف دیگر سرچشمه می‌گرفت. به اعتقاد من ما در حال حاضر روزگاری مشابه روزگار زمان جنگ جهانی دوم را می‌گذرانیم.»

کنیلی نخستین نویسنده‌ای است که تلاش کرد از کتاب خود فیلمنامه تهیه کند اما تلاش او نتیجه رضایت‌بخشی نداشت. کورت لوتکه سه سال تمام برای آن زحمت کشید اما بالاخره لنگ انداخت. سیدنی پولاك و مارتین اسکورسیس تصمیم داشتند «شیندلر» را بسازند و اسکورسیس زیلیان را دعوت کرد که کار کتاب را تمام کند. زیلیان نویسنده وکارگردان «در جستجوی بابی فیشر» است. زمانی که اسپیلبرگ تصمیم گرفت فیلم را بسازد نخستین دیدار خود را از آشویتس ـ بیرکناو آغاز کرد. خشم بی‌سابقه‌ای وجودش را گرفت، خشمی بی‌سابقه: «حسابی حالم گرفته شد. آماده بودم جلو آن همه غریبه زار زار گریه کنم اما قطره‌ای اشك هم نریختم. درونم انقلابی برپا شد. هوا خیلی سرد بود و من از گرما می‌پختم. حس بیچارگی به من دست داد و کاری از دستم برنمی‌آمد. خوب که فکر کردم متوجه شدم می‌توانم کاری بکنم باید «فهرست شیندلر» را می‌ساختم. گرچه نمی‌توانستم مرده‌ها را







زنده کنم، اما می‌توانستم مردم را از این خطر آگاه کنم که کوره‌های آدمسوزی دیگری نیز در حال شکل‌گیری است.

کلید فیلم در محله‌های متروک لهستان، محل وقوع حوادث یاد شده، زده شد، کارخانه شیندلر هنوز سرپاست. این کار پرتنش‌ترین تجربه حرفه‌ای او به حساب می‌آمد، مضافاً این که باید کارهای نهایی پارک ژوراسیک را هم از لهستان هدایت می‌کرد. از خود می‌پرسید که چطور می‌توانم دایناسورها و کوره‌های آدم‌سوزی را کنار هم بگذارم؟ هفته‌ای دو سه بار تصاویر را از طریق ماهواره دریافت می‌کرد. بعد از دوازده ساعت کار مداوم به خانه می‌آمد و کنار زن و پنج فرزندش شام می‌خورد و بعد از استراحتی مختصر دوباره سراغ مونیتور خود می‌رفت تا حرکات برشی و خام دایناسورها را تنظیم کند. خودش در این باره می‌گوید: «حوصله کار روی «پارک ژوراسیک» را نداشتم اما به هر صورت وظیفه‌ای نسبت به خودم و جلوه‌های ویژه فیلم داشتم که باید انجام می‌شد.»

اسپیلبرگ آمادگی لازم را برای واکنشهای شخصی که شخصیت شیندلر ایجاد می‌کرد نداشت او می‌گوید «هر روز ترس و وحشت برم می‌داشت گاه به نظر می‌رسید من هم مثل بعضی از هنرپیشه‌های اروپایی ادا و اطواری شده‌ام. زیرا خودم موضوع فیلمهایم را تجربه نکرده‌ام. اکثر فیلمهای من برای شماست درست مثل اغذیه فروشی که غذا را طبق میل و سفارش مشتری درست می‌کند. این روش کار من بوده است. حالا که به لهستان آمده‌ام با زندگی خصوصی خودم چشم در چشم قرار می‌گیرم. تربیتم، دینم و داستانهایی که پدر بزرگم از پاکسازی قومی برایم تعریف کرده، همه و همه جان می‌گیرد و در درونم سرازیر می‌شود. تمام مدت فیلم‌برداری به پهنای صورتم اشک می‌ریختم. پیش از آن هرگز پشت دوربین گریه نکرده بودم. همیشه در پناه دوربین سنگر می‌گرفتم و خود را پنهان می‌کردم. دوربین همیشه سپر طلایی من در برابر وقایعی بود که با آن روبه‌رو می‌شدم. آن را جلو صورتم می‌گرفتم. باور بفرمایید گلوله هم در آن کارگر نمی‌شد. نمی‌توانم نماهایی که از «فهرست شیندلر» گرفتم و یا اینکه چرا دوربین را در محلی خاص گذاشتم شرح دهم. این صحنه‌ها را باز آفریدم و بعد مثل قربانی‌های آن و شاهدان عینی‌اش آن را تجربه کردم. اصلا شبیه به فیلم نبود.

هر روز صبح که از خواب بیدار می‌شدم واقعاً این تصور برایم پیش می‌آمد که راهی جهنم هستم. سر صحنه اصلا کسی دل و دماغ شوخی نداشت. پشت صحنه خنده‌دار هم نگرفتیم که بعدها نشان بدهیم و بخندیم، یعنی نداشت که بگیریم. دوبار در طول فیلمبرداری به رابین ویلیامز زنگ زدم و گفتم رابین من هفت هفته است که نخندیده‌ام کمکی نمی‌کنی؟ و او بیست دقیقه پشت خط پرت و بلا گفته بود. در یکی از دردناک‌ترین صحنه‌ها ساکنان اردوگاه، کار را جمع می‌کنند و مجبور می‌کنند که از برابر پزشک اردوگاه بدوند. زنهایی را می‌بینیم که انگشتان خود را می‌برند تا خون آن را به صورت بمالند و با سرخی آن نشان بدهند که سالمند و سرپا، تا بمانند. کسانی که پذیرفته نمی‌شدند به آشویتس و کوره‌های معروف آن اعزام می‌شدند.» فیلمبرداری صحنه سه روز طول کشید و بعد از اتمام کار روز اول اسپیلبرگ می‌کوشید راهی بیابد که دوباره‌کاری نشود و به تکرار صحنه نیازی پیدا نکند. کار برای همه مشکل بود «هیچکدام از ما نگاه نمی‌کردیم من به دستیار فیلمبردار یکی از صحنه‌های دلخراش گفتم فکر می‌کنی صحنه را درست گرفته باشی؟ گفت نمی‌دانم، نگاه نمی‌کردم! می‌دانید خیلی جالب است کسی که فوکوس می‌کشید نگاه نمی‌کرد.»

هنرپیشه‌های اسپیلبرگ توان و انرژی او را می‌ستودند. دید حرفه‌ای‌اش و به قول بن کینگزلی اشتیاق بچگانه شیرینش دیدنی بود. برای آنکه نیسان را درنقش شیندلر آماده کند فیلمهایی از استیوراس رئیس فقید تایم وارنر را که به نوعی بر گردن کارگردان حق پدری داشت، در اختیارش گذاشت. راس که فیلم به او اهدا شده است نمونه ویژه‌ای از قهرمان فیلم برای اسپیلبرگ به حساب می‌آید. نیسان نهایتاً بخشهای زیادی از حرکات و آداب و رفتار راس را در فیلم اسپیلبرگ جلوه‌گر کرد و درباره قهرمان فیلم اسپیلبرگ گفت: «شیندلر به گمان من آدم‌ها را دوست داشت اغلب گفته‌ام او و دوست عزیز و مرحوم من استیوراس شباهتهای فراوانی دارند.»

لهستانی‌ها از گروه فیلم‌برداری استقبال خوبی کردند اما چند حادثه ناگوار هم پیش آمد. در بار هتل پیرمردی که به زبان آلمانی حرف می‌زد به طرف یکی از هنرپیشه‌ها آمد و از او پرسید که آیا یهودی است؟ هنرپیشه جواب داد بلی. پیرمرد انگشت خود را دم خرخره‌اش برد و گفت «حیف شد! هیتلر باید کارش را تمام می‌کرد» مجبور شدیم کینگزلی را که به شدت عصبانی شده بود، بگیریم که دردسر درست نشود.

اسپیلبرگ هر وقت هنرپیشه‌های آلمانی‌اش را در لباس نازی‌ها می‌دید ناخودآگاه حس دشمنی‌اش بیدار می‌شد. اما ظاهراً همه چیز به خوبی و خوشی تمام شد.

این صحنه‌های چهار ماه فیلم‌برداری روح و جسم اسپیلبرگ را تسخیر کرد و حالا کنار کشیدن از آن تجربه برایش سخت است.

فهرست شیندلر باعث شد که او دوباره هنر فیلمسازی‌اش را به معرض امتحان بگذارد. خودش می‌گوید: من زبان تصویری‌ام خیلی عالی است. می‌دانم از پس تصاویر سیسیل بی‌دومیل روی پرده برمی‌آیم. از مایکل کریست هم جا نمی‌مانم. اگر طلسمم کار کند یک‌دهم تصاویر دیویدلین را روی صحنه می‌آورم. فقط هیچگاه نتوانسته‌ام به تخیل خودم روی پرده جان ببخشم و آنطوری که دلم می‌خواهد از پس آن برآیم جز در یک مورد، «ای‌تی». تا زمان کار روی فیلم «شیندلر» از تأثیرپذیری از کار فیلمسازان دیگر مبرا نبوده‌ام. غالبا از آنها تأثیر می‌گرفتم اما در شیندلر از هیچ کارگردانی الهام نگرفته‌ام. در این فیلم خودم هستم.

اسپیلبرگ چهار ساعت حرف زد، اما باز هم راضی نبود، اطمینان نداشت همه حرفها را زده باشد. چند روز بعد از آنکه همه فکرهایش را کرد تلفن زد و گفت: «علت این که این فیلم را ساختم آن بودکه من در تمام زندگی حرفه‌ای‌ام، در فیلمهایم، از حقیقت حرف نزده‌ام. تلاش من عمدتاً حول خلق موضوعاتی بوده که امکان وقوع نداشته‌اند. به همین دلیل آدمها از خانه بیرون می‌آیند، تفریحی می‌کنند، بعد به زندگی و خانه‌اشان بازمی‌گردند این یکی از نتایجی است که به آن رسیده‌ام. اگر قرار باشد برای اولین بار واقعیت را بگویم، باید درباره همین موضوع باشد. نه درباره طلاق و پدر و مادرها و بچه‌ها. فقط همین.»

الحق هم کار را تمام کرده است وقتی فهرست شیندلر را می‌بینیم، تمام حقیقت را دیده‌ایم و از آن راضی می‌شویم.

نیوزویک ـ ۲۰ دسامبر ۱۹۹۳

□ ترجمه: اسدالله امرایی

پاسخی به یک مقاله

شیوه‌های داستان‌نویسی یا شگردهای تاریخ‌نویسی

حسین سعیدی مبارکه



دوست فاضل و صاحب اندیشه‌ام آقای غلام محمّدطاهری مبارکه در ادبستان شمارهٔ ۴۸ مقاله‌ای با عنوان «تاریخ بیهقی و شیوه‌های داستان نویسی» به چاپ رسانده‌اند که لابد از نظر خوانندگان گذشته است. این کار از نظر سبک‌شناسی با ارزش و در خور تحسین است زیرا تاکنون کسی به این شیوه به بررسی اختصاصات سبک نویسنده نپرداخته است.

سعی و تلاش ایشان در این مقاله بر این پایه است که ثابت نمایند: «بیهقی هزار سال پیش به تکنیک‌ها و رموز و فنون داستان نویسی که از شاخه‌های جدید ادبیات مغرب زمین به حساب می‌آید، تسلط داشته است. و از عناصر داستانی به طور وسیع در نگارش تاریخ خود سود برده است. و برای شخصیت پردازی، صحنه‌سازی و فضاسازی، نوشته‌هایش ارزشی خاص قائل است. به ترتیب و تناسب مطالب و ماجراهای داستان اهمیت داده و همه این عناصر را با دقت و ظرافت بی‌همتایی در خدمت قلم حقیقت‌نگار خود درآورده است...»

نگارنده گرایش و توجه خود را به داستان حسنک به این دلیل می‌داند که: «داستان حسنک نمونهٔ تمام عیار سبک بیهقی است».

از این رو می‌توان نتیجه گرفت که غرض از بررسی «شیوه‌های داستان نویسی بیهقی» در اصل سبک‌شناسی تاریخ بیهقی بوده است. ولی در عمل فقط «همان شیوهٔ داستان نویسی» مورد بررسی قرار می‌گیرد و از خصوصیات دیگر سبک نویسنده سخنی نمی‌رود.

اما در مورد «شیوه‌های داستان نویسی بیهقی»، جای تأمل و اندیشهٔ بسیار است، زیرا هنگامی که کلمهٔ داستان نویسی را امروز به کار می‌بریم، بدون شک و شبهه مفاهیم امروزی داستان نویسی در ذهنمان خطور می‌کند و به دنبال حوادث و وقایع امروزی داستان می‌گردیم.

ما، تاکنون بیهقی را به عنوان یک مورخ عالیقدر و زبردست می‌شناختیم و این اولین بار است که او را در چهرهٔ یک داستان‌پرداز موفق و چیره دست می‌بینیم.

تا آنجائی که مدارک و اسناد نشان می‌دهد کتاب بیهقی «تاریخ» است، نه داستان و قصه هر چند که خود بیهقی در بسیاری از قسمتها از کلمه‌های، داستان، قصه، حکایت و روایت استفاده کرده است و این به دلیل آن است که در زبان فارسی به علت عدم توجه به بار معنایی کلمات و ساده نگری به مفهوم و مفاهیم این کلمات همه را به صورت مترادف و هم معنا به کار برده‌اند. از طرفی در گذشته قصّه‌ها و داستانهای ما به صورت امروز از شخصیت پردازی و صحنه آرایی و فضاسازی بی بهره بودند و اصولاً اغلب این فنون تازه و جدیدند.

داستان نویسی امروز جنبهٔ هنری ـ آفرینشی دارد و داستانها و قصّه‌های گذشته‌ی ما از این معنی تهی و محروم هستند، آنها بیشتر جنبهٔ گزارش و بیان واقعه را دارند و از همین رو است که با تاریخ یکی می شوند و واقعه نویسی بیهقی در شیوهٔ تاریخ نگاری، به غلط «داستان نویسی» تعبیر می شود.

باید گفت که «هنر» بیهقی نه در شیوه داستان‌نویسی ـ بنا به تعریف و تعبیر امروز ـ بلکه در تاریخ نگاری، برخلاف سنت و روش زمان خود بوده است. او تاریخ خود را برای آیندگان می نویسد و از شیوه مرسوم و عادی زمان استفاده نمی کند، بلکه روش و شگردی دیگر، در فن تاریخ نگاری به کار می برد و آن نوشتن تاریخی زنده، پویا و جاندار است.

اما این تاریخ است و تاریخ با داستان و قصّه تفاوتهای اساسی دارد. تاریخ، بیان سرگذشت مردمان درگذشته است. شرح وقایع و سرگذشتهای پیشینیان است، «تاریخ عمل مداوم تأثر یافتن مورخ و واقعیات از یکدیگر و گفت و شنود پایان ناپذیر حال و گذشته است».(۱)

پرسش من اینست که، چرا بیهقی را در شیوهٔ داستان نویسی مورد بررسی قرار می‌دهیم؟ و هنر او را در شیوهٔ داستان نویسی و استفاده از شگردهای نوین داستان‌نویسی معاصر مورد ارزیابی قرار می‌دهیم؟

تصوّر می کنم نوعی سوء تعبیر باعث این برداشت شده است و آن اینست که در زبان ما کلمات، تاریخ، داستان، قصّه، روایت، حکایت، افسانه و اساطیر با اندکی اغماض معانی مشابه و نزدیک دارند و تشابه معانی باعث شده است که تصوّر کنیم ابوالفضل بیهقی در هزار سال پیش قصد و غرض داستان‌نویسی به شیوهٔ امروز داشته است آنهم با رعایت اصول و قوانین اروپایی. این تصوّر به طور کلّی بی اساس است. بیهقی نه روانشناسی خوانده بود، و نه جامعه شناسی. نه از شکل شناسی با اطلاع بود، نه از ریخت شناسی با خبر! او یک دبیر بود. دبیر به معنی و مفهوم «نویسنده». او تاریخ نوشته است و هنر او همان تاریخ نویسی او است. منتهی شیوهٔ تاریخ نویسی او بر خلاف دیگر تاریخ نویسان است. او در بیان وقایع تاریخی فقط یک گزارشگر بی‌تفاوت نیست. او با فلسفهٔ تاریخ آشناست و در بیان وقایع تاریخی به دنبال علّت و معلول است. او کارهای امروز را نتیجهٔ اعمال دیروز می‌داند و تمام رخداده‌ها را به نقد می کشد و حرکات و اعمال شخصیتها را با دقّت و تیزبینی خاصّی از مد نظر می گذراندو رمز جاودانگی تاریخ بیهقی، به کار بردن شگردهای خاص تاریخ نویسی اوست نه آشنایی به رموز و اصول داستان نویسی.

در فرهنگهای فارسی کلمات: داستان، حکایت، قصّه، افسانه، تاریخ و اسطوره، به شرح زیر معنی شده است.

داستان ـ افسانه، سرگذشت، قصّه، حکایت.

حکایت ـ نقل کردن خبر یا سخن از کسی،

داستان.
قصّه ـ خبر، حدیث، داستان.
افسانه ـ سرگذشت، قصّه، حکایت، داستان.
تاریخ ـ شرح وقایع و سرگذشتهای پیشینیان.
اسطوره ـ افسانه، قصّه، حکایت، سخن پریشان.
اما تعریف امروزی و هنری قصّه و داستان بدین شرح است:

«داستان، اثری است که در آن نویسنده به مدد یك طرح منظم یك پرسناژ اصلی را در یك حادثه اصلی نشان می‌دهد و این اثر من‌حیث‌المجموع تأثیر واحدی را القاء می‌کند».[۲]

«قصّه: روایت ساده و بدون طرحی (Plat)است که اتکای آن به طور عمده بر حوادث و کاراکتریزاسیون است و خواننده یا شنونده هنگامیکه آنرا می‌خواند و یا بدان گوش فرا می‌دهد به «پیچیدگی خاص و غافلگیری و اوج و فرود مشخص» برنمی‌خورد. مانند «چهل طوطی».[۳]

داستان و قصّه به معنای امروزی، یك شکل جدید ادبی است که در غرب حدود سیصد سال و در ایران قریب به هفتاد سال سابقه دارد.

البته باید گفت که در ایجاد این سوء تعبیر خود ابوالفضل بیهقی هم چندان بی تقصیر نیست زیرا در مقدمهٔ کتاب چنین می‌نویسد: «بسم‌الله الرحمن الرحیم گوینده این داستان ابوالفضل بیهقی دبیر از دیدار خویش چنین گوید...»[۴] و در طول کتاب، در بسیاری جاها از عناوین، حکایت، قصّه، و سرگذشت استفاده می‌کند.

اما باید توجه داشت که این «داستان» با مفهومی که ما امروز از داستان در ذهن داریم بسیار تفاوت دارد. برای ما امروز داستان چه کوتاه و چه بلند عبارت است از: «نقل واقعه‌ای که به نحوی تابع توالی زمان باشد. و حداقل از سه واقعه تشکیل شده و زمان وقوع این حوادث نیز با یکدیگر متفاوت باشد. رابطهٔ وقایع داستان با یکدیگر از کیفیّت علّت و معلولی برخوردار است. برای مثال چنانچه کسی بگوید «او را دیدم». واقعه‌ای را بیان کرده است، و وقتی می گوید «او را دیدم و از او خوشم آمد» در این عبارت دو واقعه را گنجانیده است امّا هنوز برای تکوین و آفرینش داستان کافی نیست مگر آنکه بگوید: «او را دیدم و از او خوشم آمد و بعد با هم ازدواج کردیم.» در این عبارت ساده یك واقعه به علت دیگری رخ می‌دهد و زمان دو واقعه از این سه واقعه نیز با یکدیگر متفاوت است. همین کیفیت زمانی و رابطهٔ علت و معلولی میان این سه واقعه، بنیاد داستان را پی می‌ریزد. از این رو، داستان با قصّه و حکایت از حیث ساختار و ماهیّت، تفاوتهایی دارد که عمدهٔ آنها به شرح زیر است:

ـ ساختار داستان، بر «رابطهٔ علّت و معلولی» استوار است.
ـ در داستان، به جای قهرمان سازی، شخصیّت پردازی می‌شود، یعنی افراد به لحاظ خصوصیّت فردی شان از یکدیگر بازشناخته می‌شوند.
ـ شخصیتهای داستان معمولاً از بین اشخاص عادی و واقعی انتخاب می‌شوند.
ـ مسألهٔ شخصیّت‌پردازی در داستان سبب می‌شود تا زبان و گفتار اشخاص داستان متناسب با شخصیّت و موقعیت فرهنگی و اجتماعی آنها باشد.
ـ زمان و مکان داستان (حتی در صورت تخیّلی بودن) معیّن و معلوم است.»[۵]

اما «وظیفهٔ مورّخ، از آنجا که او با عینیت وقایع سروکار دارد و خود آفرینندهٔ حوادث نیست، بسیار مشکل است، به دلیل اینکه او همیشه با دید فرهنگی عصر خود، تاریخ معاصر و حتی تاریخ گذشته را تجزیه و تحلیل می کند و چون با کلام در منطقی‌ترین شکل آن سروکار دارد، مستقیماً با سانسور روبرو می گردد و از آنجا که حق ندارد دروغ بگوید و حوادث را به سود کسی توجیه و تعبیر و تفسیر بکند، مجبور است سکوت کند و اگر سکوت نکرد، جوخهٔ اعدام برای همیشه حقش را کف دستش خواهد گذاشت و ساکتش خواهد کرد. ابوالفضل بیهقی، وظیفهٔ مورّخ را در هزار سال پیش بسادگی بیان کرده است و آن وظیفه هنوز مسؤولیت اساسی مورخ است:

«عمر من بشست و پنج آمده و بر اثر وی می باید رفت و در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که آن به تعصبی و تربدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را؛ بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند».[۶]

«مورخ حق ندارد که از خود حادثه‌ای بسازد و در مسیر حوادث دیگر جائی خاص برای آن تعیین کند. او حتی حق ندارد که از مسیر ثابت و راکد حوادث دوری کند. استنتاج او از حوادث، هر قدر هم که منجر به عملی دیتامیك بشود. از گذشته‌ای که جبراً وجود دارد و به همین دلیل ثابت و راکد است، سرچشمه می گیرد و در صورت ایجاد تحرّك، باز هم بسوی حوادثی پیش می‌رود که زمانی از آن گذشته خواهند بود و به ناچار راکد و ثابت شمرده خواهند شد.

ولی قصّه نویسی با زندگی و تمام جریان پرتحرك و نیرومند زندگی سروکار دارد و هرگز الگویی راکد و ابدی را برای زندگی و حتی برای تقلید در آثار خود نمی‌پذیرد، بلکه او به عنوان آفرینندهٔ زندگی، دست در مسیر حوادث می برد و با قدرت تخیل خود هرگونه تغییری را که در جریان حوادث لازم دید، می‌دهد و بر مقداری حوادث مشخص، الگویی را که سرچشمه‌اش بینش عمیق در بارهٔ زندگی است، سوار می کند و نظام هنری را جانشین آشفتگی زندگی می سازد.»[۷]

تفاوت داستان و تاریخ

اکنون با مثالی از تاریخ، فرق بین قصّه (داستان) و تاریخ را روشن می کنم. مثالی که انتخاب کرده‌ام از لحاظ‌هائی بی شباهت به قصه و داستان نیست. ولی چند فرق اساسی با آن دارد که باید دقیقاً بدان اشاره کنم. مثال، قسمتی از فصلی است که «ابوالفضل بیهقی، نویسنده تاریخ بیهقی» در ذکر بردار کردن حسنك وزیر نوشته است:

«و آن روز و آن شب تدبیر بردار کردن حسنك پیش گرفتند و دو مرد پیك راست کردند، با جامهٔ پیکان، که از بغداد آمده‌اند و نامهٔ خلیفه آورده، که حسنك قرمطی را بردار باید کرد و بسنگ بباید کشت، تا بار دیگر بر رغم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار بزد و چون کارها بساخته آمد دیگر روز چهارشنبه دو روز مانده از صفر، امیر مسعود برنشست و قصد شکار کرد و نشاط سه روزه باندیمان و خاصگان و مطربان و در شهر خلیفهٔ شهر را فرمود، داری زدن بر کنار مصلای بلخ، فرود شارستان و خلق روی آنجا نهاده بودند، و بوسهل زوزنی برنشست و آمد تا نزدیك دار و بر بالائی ایستاد و سواران رفته بودند، با پیادگان، تا حسنك را بیارند. چون از کران بازار عاشقان درآوردند و بمیان شارستان رسید و میکائیل بدانجای اسب بداشته بود، پذیرهٔ وی آمده و وی را مواجر خواند و دشنامهای زشت داد، حسنك در وی ننگریست و هیچ جواب نداد. عامهٔ مردم او را لعنت کردند، بدین حرکت ناشیرین که کرد و از آن زشتها که بر زبان راند و خواص مردم خود نتوان گفت که این میکائیل را چه گویند و پس از حسنك این میکائیل، که خواهر ایاز را بزنی کرده بود، بسیار بلاها دید و محنت‌ها کشید و امروز برجایست و بعبادت و قرآن خواندن مشغول شده است. چون دوستی زشتی کند چه چاره از بازگفتن. و حسنك را بپای دار آوردند. نعوذبالله من قضاء السوء. و دوپیك را ایستادانیده بودند که از بغداد آمده‌اند و قرآن خوانان قرآن می‌خواندند. حسنك را فرمودند که: «جامه بیرون کش». وی دست اندر زیر کرد و ازاربند استوار کرد و پایچهای ازار ببست و جبه و پیراهن بکشید و دور بیرون انداخت، با دستار و برهنه با ازار بایستاد و دستها در هم زده با تنی چون سیم سپید و روئی چون صد هزار نگار و همه خلق بدرد میگریستند. خودی روی پوش آهنی بیآوردند عمداً تنگ چنانکه روی و سرش را نپوشیدی و آواز دادند که: «سر و رویش را بپوشند، تا از سنگ تباه نشود، که سرش را ببغداد خواهیم فرستاد، نزدیك خلیفه» و حسنك را هم چنان میداشتند و او لب میجنبانید و چیزی میخواند، تا خودی فراخ‌تر آوردند و در این میان احمد جامه‌دار بیآمد، سوار و روی بحسنك کرد و پیغامی گفت که: «خداوند سلطان می‌گوید: این آرزوی تست، که خواسته بودی، که چون پادشاه شوی ما را بردار کنی، ما بر تو رحمت میخواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای و بفرمان او بردار می‌کنند.» حسنك البته هیچ پاسخ نداد. پس از آن خود فراخ ترکه آورده بودند سر و روی او را بدان بپوشانیدند. پس آواز دادند او را که: «بدو». دم نزد و از ایشان نیندیشید و هر کس گفتند که «شرم ندارید، مردی را که می کشید و بدار چنین می برید؟» و خواست که شوری بزرگ بپای شود. سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند و حسنك را سوی دار بردند و بجایگاه رسانیدند. بر مرکبی که هرگز ننشسته بود نشانیدند و جلاد استوار ببست و رسنها فرود آورد و آواز دادند که: «سنگ زنید». هیچ کس دست بسنگ نمی کرد و همه زار می گریستند، خاصه نشاپوریان. پس مشتی رند را زر دادند که سنگ زنند و مرد خود مرده بود، که جلادش رسن بگلو افکنده بود خبه کرده».

آیا توصیفی از این دقیق‌تر می‌توان سراغ کرد؟ می بینیم که همه چیز جزء به جزء وصف گردیده است و این سخن ارسطو که تاریخ، با حقایق جزء به جزء سر و کار دارد، در مورد این قطعه و بسیاری از قطعات دیگر کتب تاریخ صدق می کند و تردیدی نیست که چنین قطعاتی را می‌توان در بسیاری از قصه‌های بلند و کوتاه نیز پیدا کرد. ولی چند مساله هست که باید در

روشن کردن تفاوت قصه و تاریخ به آنها اشاره شود.
نخست این که حسنك، به عنوان يك شخصیت، ساخته و پرداخته ذهن خود نویسنده نیست، بلکه شخصیتی است که قبل از ساخته و پرداخته شدن در ذهن نویسنده، در خارج وجود داشته است. یعنی او شخصیت تاریخی است و مورخ بیشتر يك خبرنگار است تا سازندهٔ شخصیت. مورّخ آفریننده نیست، بلکه وقایع نگار است. و موضوع دوم اینکه تاریخ با ظاهر حوادث کار دارد نه با باطن آنها. و از این جهت ما نمی‌دانیم حسنك هنگامی که خود را بر سر رویش می گذاشتند و سنگسارش می کردند و یا وقتیکه جلاد رسن به گلویش افکنده و خفه‌اش می‌کرد ـ چه احساسی داشت. ظواهر امر کاملاً روشن است، به دلیل اینکه مورخ، قاضی روحیات قهرمانها و مشاهیر تاریخی نیست، بلکه گزارش کنندهٔ حوادثی است که بر سر آنها آمده است. علاوه براین تاریخ از طریق علل ظاهری، دنبال بررسی حوادث مربوط به مرگ و میر شخصیتهای تاریخی است و به همین دلیل تا حدی مرگ و یا حوادثی که منجر به مرگ می شوند، برآن حکومت می کنند، در حالیکه قصّه با چیزهائی سر و کار دارد که در تاریخ حتی بر زبان نمی آیند، چرا که قصه با طبیعت درونی انسان سر وکار دارد و فقط وجود انسان برآن حکومت می کند. و می توان گفت که اعمال ظاهری انسان ـ و البته هر انسانی ـ متعلق به تاریخ است و افکار و احساسهای درونی او ـ شادیها، غمها، امیدها و نومیدیها و جلوه های ضمایر خودآگاه و ناخودآگاه، و بالاخره هرآنچه مربوط به خلوت گزینی عاطفی با خود باشد ـ متعلق به قلمرو قصه است. تاریخ، برون‌گراست ولی قصه نسبت به تاریخ درون گراست، به همین دلیل نویسندهٔ تاریخ بیهقی از احساس «حسنك» حرفی بر زبان نمی‌راند، فقط ظواهر امر را می‌دهد و می گذرد.»[8]

«بیهقی موجد فن تاریخ نیست، پیش از او بزبان فارسی تاریخها نوشته اند ولی در همه مورخین قدیم ما شاید هیچکس بقدر بیهقی معنی تاریخ را درست نفهمیده و بشرایط و آداب تاریخ‌نویسی استشعار نداشته است. ابداعی که بیهقی درین فن آورده حتی در نظر خود او بی سابقه بوده است. خود او می گوید: «در دیگر تواریخ چنین طول و عرض نیست که احوال را آسانتر گرفته اند و شمه‌یی بیش یاد نکرده اند اما چون من اینکار را پیش گرفتم می‌خواهم که داد این تاریخ را بتمامی بدهم و گرد زوایا و جنایا برگردم تا هیچ از احوال پوشیده نماند». در طنز بتواریخ قدیم می نویسد: «اگر چه این اقاصیص از تاریخ دور است چه در تواریخ چنان می خوانند که فلان پادشاه فلان سالار را بفلان جنگ فرستاد و فلان روز جنگ یا صلح کردند و این آنرا بزد و برین بگذشتند اما من آنچه واجب است، بجای آرم». این واجب چه بوده است؟ نوشتن تاریخی زنده و حساس برای آیندگان، زیرا بیهقی بقول خود تاریخ را برای آیندگان می نوشته و بخوبی متوجه بوده است که آیندگان تاریخ زنده و حساس می‌خواهند، این است سرّ این تفصیل پردازیهای دلاویز و چهره سازی‌های زیبا که مایه امتیاز این کتاب شده است.»[9]

اگر بناست ما، در سبك شناسی از دانشهای نوین شکل شناسی ـ یا ریخت شناسی ـ و روانشناسی در تحلیل متون ادبی بهره بگیریم، نخستین چیزی که باید در نظر بگیریم آنست که حوزهٔ عملی و کاربردی متن را مشخص سازیم. به عبارت دیگر تعیین کنیم که این متن تاریخی است یا فلسفی، یا ادبی؟ زیرا تداخل مفاهیم تاریخی، ادبی، فلسفی، موجب گمراهی مفسّر و منتقد خواهد شد. و شاید به همین دلیل است که تاریخ بیهقی در حوزهٔ ادبی ما معروفیت زیادی یافته است، چونکه درگذشته همه‌ی مورخان ما، ادیب و سخنور بوده اند و زبان و ادبیات عرب را بهتر از فارسی می‌دانستند و در شیوهٔ نویسندگی به وفور از آن استفاده می کردند و در تاریخ نگاری به جای پرداختن به فلسفهٔ تاریخ، به نکته‌ها و ظرایف ادبی می پرداختند و يك راه اظهار فضل همین شیوهٔ نگارش بوده است و نتیجه آن شد که ما به جای تاریخ واقعی، کتابهایی با صبغهٔ ادبی داشته باشیم. مانند: تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشای جوینی و...

بنابراین، این پرسش پیش می آید که بیهقی مورّخ بود یا ادیب؟! و پاسخ صحیح آنست که هردو. او هم مورّخ بود و هم ادیب و هم شاعر.

«بیهقی گذشته از آنکه دبیری توانا و تاریخ نویسی کم‌نظیر است، در سخنوری و شاعری به زبانهای پارسی و عربی نیز دستی داشته است. نمونه‌هایی از شعر عربی وی که در دُمیَةُ القَصْر باخرزی و تاریخ بیهق آمده، نمودار استادی و تسلّط وی بر زبان و ادب عربی و روانی شعر اوست. افسوس که از اشعار فارسی بیهقی چیزی برجای نمانده است، امّا در سنجش با نثر دلاویزوی می‌توان حدس زد که شعر وی نیز در شیوایی کم از نثرش نمی توانست بود»[10]

اما امروز، ما باید این دو مفهوم را از یکدیگر جدا کنیم و بیهقی را صرفاً در زمینهٔ تاریخ و فلسفهٔ تاریخ بررسی و ارزشگذاری نماییم، چونکه مفهوم ادبیات امروز به علّت وسعت و توسعهٔ دامنه معنی و مفهوم دیروزی خود را از دست داده است. امروز دیگر کسی به درازنویسی و آوردن جناس و مترادفات و متشابهات متوسل نمی شود، بلکه از ساده نویسی و روان نویسی استفاده می کند.

شخصیت داستان یا قصه هرطور باشد، زبانش نیز همانطور است؛ و داستان‌نویس، هرطور باشد، زبانش نیز همانطور.

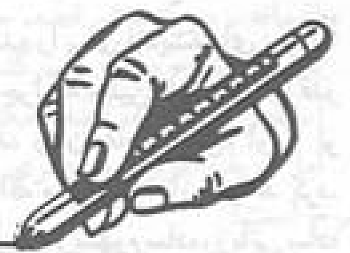
«هر شخصی یا شخصیتی، بعلت سابقه و سائقه خاص خود، بیانی خاص پیدا می کند؛ فضای کلامی خاصی در ذهنش پدیدار می شود که این فضا، با فضاهای زبانی دیگر، فرق دارد. بدلیل اینکه تجربیات آن شخص یا شخصیت، جدالهای درونی و حوادث شخصی، خانوادگی و اجتماعی او، زمینه‌های فردی و اجتماعی او، از او آدمی می‌سازند که دارای خصائص کلامی خاص باشد... از يك رانندهٔ تاکسی انتظار نداریم که زبان فلسفی داشته باشد و از يك فیلسوف انتظار نمی‌رود که بزبان عوام‌الناس به فلسفه بیاندیشد. پیچیدگی‌های ذهنی يك فیلسوف، پیچیدگیهای عینی کلامی را نیز می طلبد و افکار سادهٔ يك راننده، ساده و عامیانه و بی شیله پیله ادا می شود. نمی توان زبان سادهٔ راننده را برای اندیشه های پیچیدهٔ يك فیلسوف بکار برد، چرا که چنین فیلسوفی هرقدر هم که فلسفی بیاندیشد، زبان عامیانه‌اش، او را لو خواهد و در برابر خلق‌الله مشتش را باز خواهد کرد. مفهوم پیچیده، زبانی پیچیده و مفهوم ساده، زبانی ساده می خواهد. شما از مورخ گزارش نویسی چون بیهقی انتظار ندارید که بزبان ملاصدرا سخن بگوید و حیوانات کلیله و دمنه، اغلب بزبان ساده، سخن می گویند، مگر در جاهائی که عملاً به تفکر فلسفی انسانی نیاز باشد که در آن صورت زبان شکل نسبتاً پیچیده پیدا می‌کند، و علت اینکه تاریخ وصاف، نوشته‌ای است عملاً شکست‌خورده، این است که مسائل بسیار ساده را، به چنان استعاره‌هایی پیچیده، در زبان آورده است که گویی موضوع مالیات فلان ایالات مطرح نیست، بلکه آنچه مطرح است، عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین موضوعات فلسفی است که بسادگی در وهم و تصوّر نویسنده و خواننده نخواهد گنجید.»[11]

«برای تشخیص یا تبیین سبك يك نویسنده باید مختصات صوری و معنوی نوشته‌های او را در زمینهٔ واقعیت اجتماعی عصر او یعنی در پرتو پویائی طبقه‌ها و قشرهای جامعه و سیر طبقه اصلی نویسنده و قشرهای آن و رابطهٔ نویسنده با طبقه و قشر خود و گروه های هنرپرور تعیین کرد.»[12]

«تاریخ بیهقی را از نظرگاههای گوناگون می توان مورد مطالعه قرار داد و چنان اثری است که درباره اش ممکن است کتابی هم بدان تفصیل پرداخت اما آنچه در این فصل مورد نظرست يك صفت عمده بلکه مهمترین جنبهٔ این کتاب است که در تاریخ نگاری مقصود اصلی است و آن حقیقت پژوهی نویسنده و علاقه و ایمان او به راستی و اهتمام در نگارش حقیقت است. بخصوص در مقایسه با برخی از تاریخها که مجامله کاری و خوش آمد به صاحبان حشمت و نعمت، فضای معنوی آنها را تنگ کرده و از ارزششان کاسته است. نور حق پرستی و صداقتی که در سراسر کتاب بیهقی موج می‌زند و چشم دل را می نوازد به این کتاب درخشندگی و جلوه ای خاص بخشیده است و نظیر آن را در زبان فارسی کمتر می توان یافت.»[13]

پانوشتها:

۱ـ تاریخ چیست؟ نوشتهٔ ای.اچ.کار. ترجمهٔ حسن کامشاد. انتشارات خوارزمی. چاپ اول ۱۳۴۹. ص ۴۵.
۲ و ۳ـ هنر داستان‌نویسی. ابراهیم یونسی. انتشارات امیرکبیر. چاپ اول ۱۳۴۱. صفحات ۱۴ و ۱۰.
۴ـ تاریخ بیهقی. بتصحیح دکتر غنی و دکتر فیاض. انتشارات گام و امین. ص ۱.
۵ ـ فرهنگ و اصطلاحات ادبی. تألیف. سیاداد. انتشارات مروارید. چاپ اول. ۱۳۷۱. کلمه داستان.
۶ـ قصه‌نویسی. رضا براهنی. انتشارات اشرفی. چاپ دوم. ۱۳۴۸. صفحه ۹۸ و ۹۹.
۷ـ پیشین. ص ۹۹ ـ ۱۰۰.
۸ ـ پیشین صفحه ۵۱ تا ۵۵.
۹ـ تاریخ بیهقی بتصحیح دکتر غنی و دکتر فیاض. (مقدمهٔ مصحح).
۱۰ـ گزیدهٔ تاریخ بیهقی، به شرح و توضیح دکتر نرگس روان‌پور. مجموعهٔ ادب فارسی ۴. چاپ دوم. انتشارات چاپ و نشر بنیاد. ص ۱۵ مقدمه.
۱۱ـ قصه‌نویسی. رضا براهنی. ص ۳۲۵ تا ۳۲۶. (نقل به اختصار).
۱۲ـ جامعه شناسی هنر از: ا.ح. آریان‌پور. انتشارات دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران. ۱۳۵۴. چاپ سوم. ص ۱۹۵.
۱۳ـ دیدار با اهل قلم. جلد اوّل. دکتر غلامحسین یوسفی ـ انتشارات دانشگاه فردوسی. خرداد ۱۳۵۵. چاپ اول. ص ۷.



دایماً مهارتهای نویسندگی خود را ارزیابی کنید

● لئونارد بیشاپ
● ترجمه محسن سلیمانی

۲۴۱. هنگام بازنویسی باید دنبال چه بود؟

نویسنده موقع بازنویسی دیگر همه چیز رمان را می داند، چون رمان را تمام کرده است. اینک او باید آنچه را که لازم نبوده فاش کند یا آنچه را که غفلتاً از قلم انداخته، پیدا کند. و باز در این مرحله او می تواند کل رمان را برای اولین بار از نظر بگذراند.

بازنویسی مسئله ای نظری نیست. واقعیتی است که نویسنده هر روز با آن سروکار دارد. نویسندگان حرفه ای در این زمینه در اثر تجربه اندوزی نکات عمیقی را آموخته و رهنمودهایی کلی ارائه داده اند که باید همیشه در نظر داشت.

اوایل داستان: الف) آیا زمان و مکان داستان دقیقاً مشخص شده است؟ آیا حادثهٔ بیرونی، متناسب با زمان اولین موقعیت داستان است و آیا می تواند شخصیت را به تکاپو وادارد؟ ب) آیا کلِ داستان بلافاصله شروع می شود؟ آیا اولین موقعیت می تواند خط طرح داستان را به وجود آورد؟ ج) آیا اعمال شخصیتها ارتباط تنگاتنگی با داستان دارد؟ آیا اولین موقعیت، بنای موقعیتهای بالقوه ای را می گذارد؟ د) آیا داستان شخصیتهایی اصلی را که درگیریها، انگیزه ها، نیازها و روابط خاصی دارند به خواننده معرفی می کند؟ آیا شخصیتهای اصلی با مخاطرات جدی روبرو هستند و اهداف بزرگی دارند؟ هـ) آیا اندازه و جایگاه شخصیتها، با موفقیت، ناکامی، مصیبت و سعادت بزرگ آنها متناسب است؟

اواسط داستان: الف) آیا قسمتِ میانی رمان به دلیلِ نداشتنِ حادثه، دچارِ سکون نشده است؟ آیا فرودهایِ داستان [پس از اتمام بزنگاهِ داستان] زیاد طولانی نشده است؟ ب) آیا (مثلاً به خاطرِ بی توجهی احتمالی خواننده) خلاصهٔ زایدی از حوادثِ گذشتهٔ رمان را در این بخش نیاورده اید؟ آیا گفتگوی مهیجی هست که بگوید چرا تاکنون چنین اتفاقاتی رخ داده است؟ ج) آیا همهٔ مشکلات، گرفتاریها، خطِ طرح ها و روابطِ اشخاص را به نحوِ کاملی ارائه داده اید تا با هم تلاقی کنند و مسائلِ ایجاد شدهٔ آنها حل و رفع شود؟ د) آیا همهٔ علتها، تأثیرِ قوی ترغیب و تحریک کنندگی دارند تا باعثِ ایجادِ فشارهای رو به تزاید شوند؟ با اینکه ممکن است

نحوهٔ ایجادِ این فشارها نامنظم و بدونِ الگوی متوالی باشد، آیا طوری هست که به نظر برسد این فشارها به طور منظم در داستان ایجاد می‌شوند؟ ۵) آیا نحوهٔ زندگی شخصیتها هنوز هم باورکردنی است؟ آیا تغییراتِ فردی و جسمانی آنها با اثراتِ روابط، حوادث و گذشتِ زمان تناسبی دارد؟

اواخرِ داستان: الف) آیا نویسنده از طریق صحنه، گفتگو، روایت و غیره، اشارهٔ خاصی به نحوهٔ تمام شدن داستان (البته نه طوری که بتوان آن را پیش بینی کرد) کرده است؟ آیا همهٔ حوادث طرح با خط کلی داستان تطابق زمانی دارد و خواننده بین آنها احساس افتراق نمی کند؟ ج) آیا در رمان لحظات نمایشی کافی که به تغییر و مکاشفهٔ شخصیت بینجامد، وجود دارد؟ د) آیا صحنه پردازی های مهمی هست که تکرار شده و طبیعت وسیع رمان را محدود کرده باشد؟ هـ) آیا عناصر طرح فرعی را به سر انجامی رسانده اید تا حواس خواننده از خط طرح اصلی منحرف نشود؟ و) اگر در بخشهای نزدیك به یك چهارمِ آخر رمان، از چند بازگشت به گذشته استفاده کرده اید، آنها را تبدیل به خاطراتی گذرا کنید. ز) آیا هرچه به انتهای رمان نزدیکتر شده اید سرعت پیشروی داستان را زیادتر کرده اید؟

هنگام بازنویسی باید بعضی از جاهای رمان را بازنگری کنید. این قسمتها یا درون و بیرون اثر ارتباط دارند. به علاوه باید با صبر و حوصله اثر را بازنویسی کنید. و هنگام بازنویسی:

۱. نکات قالبی و عبارات کلی را حذف کنید.

۲. زبان را پیراسته و صفات اغراق آمیز توصیفی را حذف کنید.

۳. اگر درون نگری ها را با کوتاه کردن، بهتر کرده اید آنها را کوتاهتر کنید.

۴. گفتگوهای بسیار طولانی بیش از آنکه اطلاعات در اختیار خواننده بگذارند، وی را خسته می کنند. [آنها را کوتاه کنید.]

۵. یا صحنه هایی را که صرفاً جنبهٔ صحنه پردازی دارند بالکل حذف کنید و یا اطلاعاتی در بارهٔ اشخاص یا طرح در آنها بگنجانید.

۶. سعی کنید خودتان را عادت بدهید تا از رژیم بیش از سه قطعهٔ فیلسوفانه و «حلال مشکلات جهان» استفاده نکنید.

۷. انتقالهای رمان را بررسی کنید تا مطمئن شوید که صحنه، زمان و زاویه دیدها را به نرمی تغییر داده اید.

۸۵ درصد از کار بازنویسی، همان ادارهٔ صحیح عناصر داستان است و فقط ۱۵ درصد از آن صرف نوشتن می شود. در این هنگام نویسنده تمام کار ذهنی اش را انجام داده است. اینك باید جایگاه خود را تغییر دهد، ریسمان پیوند را ببرد و به اثر همچون کالای خامی بنگرد که باید آن را ارزیابی و پیراسته کند تا در بازار بفروش شود. و این حقیقتی است؛ اگر رمان منتشر نشود، انگار وجود ندارد.

۲۴۲. تبدیل زندگی واقعی به داستان

وقتی نویسنده بتواند از طریق نوشته اش تأثیری واقعی ایجاد کند، می تواند احساسها را از زندگی واقعی به مایهٔ احساسهای داستانی منتقل کند.

اما برای اینکه نویسندهٔ حرفه ای شویم حتماً لازم نیست زندگی پرحادثه ای داشته باشیم؛ زندگی و تجارب معمولی کافی است. مثلاً لزومی ندارد قبلاً شکارچی فیل، الکلی یا جانی باشیم تا بتوانیم خاطرات هر یك از این افراد را بنویسیم. فقط باید یاد بگیریم که چگونه احساسات و مفاهیم زندگی واقعی خود را وارد زندگی شخصیتهای داستانمان کنیم.

مثال: در جنگ جهانی دوم زن جوانی که عضو سپاه زنان است هنگام بمباران دشمن، از ناحیهٔ پا جراحت برمی دارد. نجات جان او به قطع پای وی بستگی دارد. اما بیمارستان صحرایی با کمبود مرفین مواجه است. به همین جهت فقط می توانند او را نیمه بیهوش کنند: آن هم یا در ابتدای عمل جراحی یا در پایان آن. اینك بحران صحنه به تصمیم او بستگی دارد.

در اینجا نیز لازم نیست نویسنده قطع عضو پا را تجربه کرده باشد تا بتواند عذاب واقعی این زن و صحنه را به نحوی واقعی بازآفرینی کند. حتی اگر دندان آسیب کردهٔ نویسنده را به نحو غلطی کشیده باشند یا ناخنش در تصادفی کنده شده باشد و یا موقع دعوایی در دوران کودکی مشتی از موهای سرش را کشیده باشند باز می تواند عذاب شخصیت را هنگام جراحی پایش، بازآفرینی کند. بنابراین چنین کاری فقط بستگی به توانایی نویسنده در به یادآوردن تجربه ای دردناك، بزرگ کردن آن و سپس انتقال آن احساسها به زندگی شخصیت داستان دارد.

اما نویسنده باید همواره دو توانایی خاص خود را به کار گیرد: ۱) دائم با احساسات (حال و گذشته) خود در ارتباط باشد و شیوهٔ انتقال این احساسها را به زندگی شخصیتهای ابداعی اش بیاموزد و ۲) حس نامحدود ابداع را در خود رشد دهد. چرا که داستان همان ابداع است، نه تفسیر و گزارش حوادث زندگی واقعی مردم.

نویسنده با ابداع، وضعیتی را خلق می کند. و توانایی وی در انتقال احساسهای شخصی اش به زندگی شخصیتهای ابداعی اش، داستان را سرشار از نمایشهای واقعی می کند.

۲۴۳. نوشتن آنچه نمی توانید بنویسید

در عالم نویسندگی معمولاً دو نوع توانایی وجود دارد: ذاتی و اکتسابی. آنچه به طور طبیعی و یك ریز به قلم نویسنده جاری می شود، ممکن است برای رشد او مضر باشد، چرا که نویسنده بر این تواناییهای طبیعی تکیه می کند و این تواناییها همچون صندلی چرخدار او را به طرف ناکامی می رانند. نویسندگان باید دائماً مهارتهای نویسندگی خود را ارزیابی کنند و ببینند آیا در حال فراگیری مهارتهای اکتسابی و جدیدی هستند یا نه.

هر نویسنده ای به طور طبیعی در زمینهٔ یکی از مهارتهای نویسندگی توانایی خاصی دارد. مثلاً بسیاری از نویسندگان دستی قوی در توصیف نویسی (تصویرپردازی و استفاده از زبان غنایی) دارند؛ اما گفتگوهایشان جفت و بست ندارد و صحنه های حوادثشان ساکن است. برخی نیز در ابداع طرحهای پیچیده، مهارت خاصی دارند اما شخصیت پردازی شان ضعیف است. و بعضی هم سلسله روایتهای جذابی ارائه می دهند اما موقع نگارش ادراکات درونی یا تصویر صورت و اندامی واقعی، درمی مانند.

نویسنده از تواناییهای ذاتی اش چیزی نمی آموزد. و روزی بالاخره طرح، درگیریها، روابط و حوادث داستانش دیگر راضی اش نمی کند. چرا که احساس می کند مهارتهای ذاتی اش دیگر سودی برایش ندارد. با استفادهٔ صحیح از چند مهارت، نمی توان رمانی کامل که نیاز به مهارتهای مختلفی دارد، نوشت. برای نوشتن یك رمان باید صدها فن اصلی و فرعی و کمکی را به کار گرفت. حتی این فنون اصلی و فرعی را نیز باید با هم آمیخت و ترکیبهای پیچیده تری به وجود آورد. و تازه اگر نویسنده بخواهد رمان استادانه ای بنویسد، دیگر نمی توان برای آگاهیهای فنی اش حد و حدودی تعیین کرد. در این حالت دیگر دانش فنی وی کافی نیست و شاید هیچ وقت کافی نباشد.

مهارتهای نویسنده همیشه با اوست. این مهارتها مدتها قبل از آنکه وی حتی آرزوی نویسندگی در سر داشته باشد، در وجودش شکل گرفته است. به همین جهت **می تواند حتی مواقعی که آگاهانه از آنها استفاده نمی کند** بر این مهارتها تکیه کند، و آنقدر قلم بزند تا محدوده های تواناییهایش را بشناسد و آنها را بسط دهد. به علاوه باید با بررسی تواناییهایش، به ناتواناییهایش پی ببرد. اما هنگام نوشتن هرگز نباید از استفاده از فنونی که در به کارگیری آنها ناتوان است **اجتناب کند**. بلکه باید تا وقتی که شیوهٔ استفاده از این فنون را یاد نگرفته، از به کارگیری آنها استقبال کند تا پیشرفت کند. به بیان دیگر با استفادهٔ دائم از تواناییهای ذاتی اش نه تنها پیشرفت نمی کند، بلکه دیر یا زود در به کارگیری همین قابلیتها نیز ناکام می ماند.

۲۴۴. رمان دوم نویسنده

نوشتن **رمان دوم** آسانتر از نوشتن رمان اول نیست. در این مرحله رمانی که قبلا نوشته اید مرده است. اما مهم نیست، عمر رمان تازه تان دراز باد! ولی این بار هم همان بیمها، بلاتکلیفی ها و پوچیها شما را آزار خواهد داد. و از خود خواهید پرسید: «آیا مطالبم ته کشیده؟» و «چرا نوشتن دیگر برایم لذتی ندارد؟» و «اگر نوشتنِ این رمان دو سال دیگر طول بکشد چه؟ آه، خدایا دو سه سال دیگر و اصلا برای چه؟» هنگامِ نوشتنِ رمانِ دوم هم باید مثل قبل، از میانِ صدها شك و تردیدِ خطرناك، جانِ سالم به در بُرد. و این واقعیتی است که حتی نویسندگان حرفه ای را هم از آن گریز و گزیری نیست.

اما موقعِ نوشتنِ رمانِ دومتان، از ساختار و ترتیبِ به کارگیریِ فنونِ رمانِ اولتان استفاده نکنید. چرا که هر رمان هویتِ مستقلی دارد و تنها ارتباطِ دو رمانِ شما با هم این است که نویسندهٔ آنها یکی است. شخصیتها، روابط، درگیریها، داستانها، خط طرحها، زمینه‌ها، صحنه‌ها و حوادثِ تازه، به اشکال و فنونِ تازه‌ای نیاز دارند. شما هم همان شخصی نیستید که موقعِ نوشتن رمانِ اولتان بودید. در حقیقت با نوشتنِ یك رمان تغییر کرده اید. هرچه بیشتر بدانید حس می‌کنید که بازهم باید بیشتر بدانید. چون آموختن، حجابِ مجهولاتِ

شما را پس می‌زند.
البته واهمه‌های شما خیالات و یا ناشی از عصبی بودنِ شما نیست. ضمن اینکه ترسوی اخلاقی یا ذاتی هم نیستید. اما فقط نویسندگانی این را می‌دانند که مثلِ شما این وضعیت را تجربه کرده باشند.

اعتماد به نفستان را با یادآوری اینکه «یك موقعی باورم نمی‌شد رمانِ اولم را بنویسم» تقویت کنید. در حقیقت شما با نوشتنِ رمانِ اولتان، افکاری انتزاعی را تبدیل به کتابی خواندنی و به نحوی ملموس اثبات کردید که از عهدهٔ کاری غیرممکن هم برمی‌آیید.

۲۴۵. نگذارید کارآگاه سرنخ‌هایی را که خواننده نمی‌بیند، ببیند.

خوانندگان از داستانهای معما یا پلیسی‌یی که عمداً از چیزی طفره می‌روند یا نکته‌ای را مخفی می‌کنند خوششان نمی‌آید. چیزی را که کارآگاه از اتاق، ماشین، روی جسد و غیره برمی‌دارد، از خواننده مخفی یا در مطلع کردن او تعلل نکنید. ننویسید: **دست کرد زیرِ تختخواب و دستش را مشت کرد و آن را در جیبِ گذاشت و باز دنبالِ سرنخ گشت.** اگر نمی‌خواهید چیزی را که کارآگاه پیدا کرده، افشا کنید، **نگذارید آن را پیدا کند.**

چیزی که به نظر کارآگاه مهم است نشانه‌ای به خواننده می‌دهد و احتمالاً **کلیدِ حلِ معمایِ حل نشدهٔ** داستان است. البته لزومی ندارد نویسنده حوادثی را که با شیء کشف شده ارتباط دارد یکی یکی ذکر کند. بلکه باید بگذارد خواننده فکر کند و حدس بزند. فقط باید به خواننده بگوید که شیء کشف شده‌ای که به نظر کارآگاه مهم است، چیست. اما می‌تواند این نکته را که «چرا شیء کشف شده برایِ کارآگاه مهم است یا چه کمکی به حلِ مشکلِ داستان می‌کند؟» به دلیل اینکه بخشی از معمای داستان است، برای خواننده افشا نکند.

مثال: کارآگاه جاسیگاریِ ترك برداشته را که روی لبه‌اش اثرِ ماتیك بود برداشت.
یکی از حضار: «این چیست؟ مهم است؟»
کارآگاه: «جاسیگاریِ ترك برداشته‌ای است که رویِ لبه‌اش اثر ماتیك است. احتمال دارد مهم باشد، شاید هم نباشد.»
«اما چرا رویِ لبه‌اش اثر ماتیك است؟»
«سؤالِ خوبی است.»

نویسنده شیء مکشوفه را در کانونِ توجه قرار می‌دهد تا خواننده هم این شیء را موجود فرض کند. اینك شیء جزیی از معمایِ داستان و خواننده باید با شك و تردید، حدس بزند که چرا این شیء مهم است. نویسنده می‌تواند خواننده را گمراه کند اما هرگز نباید به او دروغ بگوید. نویسنده برایِ گمراه کردنِ خواننده، صرفاً حواس او را به چیز دیگری جلب می‌کند. مثلاً به چیزی جزیی بهایِ زیادی می‌دهد تا مهم به نظر برسد و چیز مهم، بی اهمیت جلوه کند. اما بعداً که شیء مکشوفه جزیی از کلیدِ حلِ معمایِ داستان شد خواننده به قدرتِ کشف و استنتاجِ کارآگاه آفرین خواهد گفت.

درواقع نویسنده خواننده را گیج و مردد می‌کند اما به او دروغ نمی‌گوید، از چیزی طفره نمی‌رود و چیزی را از او مخفی نمی‌کند. بلکه با استفاده از همهٔ مهارتهایش می‌کوشد معمایی طرح کند که خواننده نتواند به سرعت آن را حل کند. اما کارآگاه نباید برتر از خواننده باشد. فقط در شغلِ خود و در این موردِ خاص خبره‌تر از اوست. بنابراین خواننده در پایانِ داستان به جایِ اینکه بگوید: «من چیزی را که کارآگاه کشف کرد ندیدم. بنابراین چطوری می‌توانستم معنی سرنخ را بفهمم؟» باید بگوید: «آه، چرا نفهمیدم!»

۲۴۶. علتِ عدمِ موفقیتِ رمانهایِ شرحِ احوال گونه چیست؟

چرا در رمانهای شرحِ احوال‌گونه شخصیتهایِ فرعی گیراتر از شخصیتِ اصلی به نظر می‌آیند؟ اگر بخواهیم پاسخی سنتی به این پرسش بدهیم باید بگوییم که چون نویسنده و شخصیتِ اصلی کاملاً یکی شده‌اند. در این حالت نویسنده نمی‌تواند خودش را آن طور که هست (یابود) تصویر کند، اما می‌تواند دیگران را خوب ببیند.

به طورِ کلی سه نوع رمانِ شرحِ احوال گونه داریم: **(الف) رمان شرح احوال گونهٔ واقعی**، که رونویسِ دقیقی از زندگیِ واقعیِ نویسنده است. (ب) رمانِ شرح احوال گونهٔ نسبتا واقعی، که نویسنده آن را براساسِ بخشی از زندگیِ واقعیِ خود می‌نویسد و (ج) **رمانِ شرح احوال گونهٔ کاملاً داستانی**، که نویسنده حوادثِ آن را خلق می‌کند اما داستانِ آن را با استفاده از تجربیاتِ حسی و ذهنیِ واقعی‌اش می‌نویسد.

حتی داستان نویسانِ مجرب و حرفه‌ای هم نمی‌توانند موقعِ نوشتنِ رمانِ شرحِ احوال گونهٔ واقعی، شخصیتهایِ اصلیِ جذابی خلق کنند. چرا که نویسنده همهٔ اعمال، مشاهدات، انگیزه‌ها، احساسات و افکارِ شخصیتِ اصلی را با استفاده از کانونِ تمرکزِ تنگِ شخصی‌اش، تصویر می‌کند. در حالی که او نمی‌توانسته ضمنِ تجربهٔ اتفاقات زندگی‌اش، برآنها ناظر نیز باشد. به علاوه همزمان هم خودش نبوده و هم دیگران.

هنگامی که نویسنده در بارهٔ شخصیتهایِ فرعی می‌نویسد، چون از آنها جداست، می‌تواند آنها را بسازد و خلق کند و برآنها کاملاً مسلط باشد. به علاوه می‌تواند هویتِ مستقلی به آنها ببخشد و آنها را ارزیابی کند تا تاثیر نمایشی شخصیتِ آنها قوی شود. اما نمی‌تواند وقایع و تاریخچهٔ زندگی خود را تغییر دهد. و چون موقعِ نوشتن، **دانای کل** یا ناظرِ کل نیست نمی‌داند که نظر دیگران در باره او چه بوده است و تنها می‌تواند حدس بزند که دیگران چگونه راجع به او فکر می‌کرده‌اند. در حقیقت او از بیرون به خود نگاه نکرده است.

نویسنده برای اینکه رمانِ شرح حال گونهٔ موفقی بنویسد، باید شخصیتی خلق کند که ویژگیهای شخصیتی گذشتهٔ او را داشته باشد. ضمنِ اینکه باید محتوای داستانِ وی براساسِ احساسات و ادراکاتِ زندگی‌اش شکل بگیرد. به علاوه باید تجربیاتِ عینی‌اش را تبدیل به خطِ طرحی داستانی کند تا بر معنیِ حوادثی که تجربه کرده تاکید کند. و چون در این رمان، او، خودش نیست و در حقیقت خودش را بازآفرینی می‌کند، شخصیتِ خودِ وی نیز مثلِ شخصیتهای فرعی رمان، جذاب خواهد شد.

۲۴۷. استفاده از زاویه دیدهای اول شخص و سوم شخص در یك رمان

رمانی که با استفاده از زاویه دیدهایِ **اول شخص و سوم شخص** نوشته می‌شود از ساختارِ سهل انگارانه‌ای استفاده می‌کند که باید آن را به دلیلِ انعطافِ عملی‌اش دوباره احیا کرد. در این شیوه خواننده نه تنها به طورِ ذهنی در ماجراهای قهرمانِ داستان شرکت می‌کند بلکه می‌تواند شاهدِ تمامِ حوادثی نیز که بیرون از عرصهٔ عملِ قهرمان روی می‌دهد باشد. با به کارگیریِ این ساختار می‌توان رمانهایِ پرماجرا، نفسگیر و جاسوسی بسیار موفقی نوشت.

برایِ این کار نویسنده می‌تواند داستان را با زاویه دیدِ اول شخصِ قهرمان شروع کند: قهرمان اتفاقاتی را که برایش رخ داده است و یا هم‌اکنون دارد رخ می‌دهد تعریف می‌کند. سپس نویسنده زاویه دید را تغییر می‌دهد و از «زاویه دیدِ سوم شخص» شخصیتهای دیگر استفاده می‌کند. در این حالت نویسنده داستانِ درگیریِ شخصیتهای دیگر را با همان وضعیت شرح می‌دهد.

داستان: در جنگِ جهانی دوم یك زیردریایی در پنجاه کیلومتریِ سواحلِ فرانسه غرق می‌شود. چهل سال بعد اسنادِ آرشیوِ نظامی فاش می‌کند که زیردریاییِ آلمانی در حالِ بردنِ مکاتباتِ بینِ هیتلر و چرچیل بوده است و آنها با هم در باره تسلیم انگلستان مکاتبه می‌کرده‌اند. همچنین در این زیردریایی نقشهٔ دهِ مخفیگاه گنجینه هنری نیز بوده است. به جاسوسی امریکایی که درضمن غواصِ ماهری نیز هست، مأموریت می‌دهند تا اسناد و نقشه‌ها را پیدا کند. سه مزدورِ جنایتکار نیز مایل‌اند نقشهٔ گنجینه‌های هنری را پیدا کنند. رهبران کمونیستهای انگلستان نیز درصددِ پیدا کردنِ نامه‌هایِ هیتلر و چرچیل هستند تا ایمانِ مردم را نسبت به دولتِ فعلی متزلزل کنند.

(ساختار)
۱. رمان را با «زاویه دیدِ اول شخصِ» شخصیتِ اصلی شروع کنید تا مخاطرات و اهمیتِ مأموریتِ وی را برایِ خواننده مشخص کنید.
۲. سپس با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، مزدوران را معرفی و نقشهٔ آنها را برایِ پیدا کردنِ جایِ زیردریایی و سرقتِ نقشهٔ گنجینه‌هایِ هنری تشریح کنید.
۳. و باز با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، کمونیستها را در رمان ظاهر و نقشه‌ای را که برای به

دست آوردنِ اسنادِ مکاتباتِ خفت‌بار کشیده اند طرح کنید. ضمن اینکه باید تروریستهایی نیز در اختیارشان باشد.

۴. مجددا به زاویه دیدِ اول شخص برگردید: شخصیتِ اصلی برای اول بار با کمونیستها (یا مزدوران) مواجه می شود تا بابِ همهٔ ارتباطات گشوده شود.

۵. سپس از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کنید: مزدوران دست به عملیاتی علیهِ قهرمان می‌زنند. قهرمان در صحنه‌های آنها حضور دارد اما زاویه دید سوم شخص است.

۶. در این مرحله باز از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کنید: قهرمان مانعِ فعالیتِ کمونیستها می شود. به علاوه مجبور می شود یکی از تروریستها را بکشد. ولی با وجودی که قهرمان باز در صحنه‌های کمونیستهاست، زاویه دید همچنان سوم شخص است.

اینک که شکلِ کار (ساختار) مشخص شده است، نویسنده می تواند وقتی موقعیتهای طرح را بسط می‌دهد، زاویه دید را از اول شخص به سوم شخص تغییر دهد.

نویسنده که به دلیلِ اینکه خطِ طرحِ رمان پیچیده است و قهرمان نمی تواند همزمان در چند نقطه باشد از زاویه دیدهای اول شخص و سوم شخص استفاده می کند. اما اگر صرفاً از زاویه دیدِ شخصیتِ اصلی (اول شخص) استفاده کند، قهرمان فقط می تواند حدس بزند که در بیرون از حوزهٔ فعالیتهایش چه اتفاقاتی رخ می‌دهد. و باز در این حالت داستان و خطِ طرحِ شخصیتهای دیگر بسط پیدا نمی کنند و این شخصیتها نمی توانند بر فعالیتهای شخصیتِ اصلی تأثیر بگذارند. نویسنده با تصویرکردنِ اعمالِ شخصیتهای دیگر، عرصهٔ عملِ رمان را وسعت می بخشد. ضمنِ اینکه با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، خواننده از اتفاقاتی که در بیرون از عرصهٔ فعالیتِ شخصیتِ اصلی رخ می‌دهد، بیشتر مطلع می شود. نویسنده در سه سطح شك و انتظار، شدت و حدت، حالت نمایشی و سرعت پیشروی متغیر در رمان ایجاد می کند: ۱) با فعالیتهای غیرقابلِ پیش بینی و غافلگیر کنندهٔ قهرمان ۲) با خطرِ دائمی مزدوران و ۳) با سعیِ دولت در مخفی کردن اطلاعات.

رمانهایِ با ساختارِ قراردادی نمی توانند همچون رمانهایی که ساختارِ دو زاویه دیدی دارند چشم اندازهایِ جذاب و متنوعی را به نمایش بگذارند. نویسنده با استفاده از زاویه دیدِ اول شخصِ قهرمان، تبهکاران را از دیدِ صمیمانه و فردیِ شخصیتِ اصلی به نمایش می گذارد. ضمنِ اینکه خواننده نیز شخصیتِ اصلی را از همین زاویه دید می بیند. و سپس می تواند با استفاده از زاویه دیدِ بیرونی و سوم شخص تبهکاران و مقاماتِ بلندپایهٔ دولتی، بعدِ دیگری از شخصیتِ قهرمان را نیز ببیند. و به این ترتیب نظری کلی به همهٔ حوادث بیندازد.

به علاوه روایت مستقل و عینیِ سوم شخص، بهتر از قهرمان و زاویه دیدِ محدودش، طرحِ رمان را تصویر می کند. ضمنِ اینکه با به‌کارگیریِ زاویه دید سوم شخص، می‌توان از شگردهایِ زیادی برایِ بسطِ زمان و حذفِ فواصل زمانی استفاده کرد. در رمانهایِ دو زاویه دیدی، قهرمان می تواند با زاویه دیدِ اول شخص، اتفاقاتی را که قبلا برایش رخ داده تعریف کند. و پس از اینکه حوادثی را تعریف کرد، نویسنده می تواند بعدا در جاهایی با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، صحنه‌هایِ آن حوادث را ادامه دهد. والخ.

۲۴۸. داستانِ کوتاه رمان نیست

به دلایلِ مختلف نمی توان و نباید داستانِ کوتاه را تبدیل به رمان کرد. یکی از دلایلِ بدیهی این است که مایهٔ داستانِ کوتاه را نمی توان به اندازهٔ یك رمان کش داد. بدین معنی که خطِ طرحِ آن بیش از حد اولیه، بسط پیدا نمی کند. این دلایل مربوط به داستان و طرح بود. اما دلایلِ دیگری نیز وجود دارد که به نویسنده و نثرِ داستان و اینکه «چرا برخی از داستانِ کوتاه نویسانِ برجسته، به سختی می توانند رمان بنویسند» مربوط می شود.

الف: احتمال دارد ادراكِ نویسنده سطحی و محدود باشد.

شخصیتهایِ اصلیِ رمان برخلافِ شخصیتهایِ داستانِ کوتاه، برایِ اینکه گیرا باشند باید ادراکاتِ عمیقی را ارائه دهند. ضمنِ اینکه باید هم در موقعیتهایِ عادی قرار بگیرند و هم در موقعیتهایِ منحصر به فرد. اگر شخصیتِ اصلی در این موقعیتها دائماً واکنشهایِ شخصی و تحریك‌آمیز از خود نشان ندهد، موقعیتِ منحصر به فرد او نیز تقریباً شبیه به موقعیتی عادی خواهد شد.

نویسنده‌ها نیز همچون مردمِ عادی، برخی به لحاظِ ادراکی عمیق‌اند و برخی سطحی؛ و باز بعضی باهوش و بعضی دیگر کندذهن هستند. اگر کسی اشتیاقِ زیادی برایِ نویسنده شدن داشته باشد یا برخی از داستانهایش را چاپ کرده باشد، لزوماً آدمی بسیار باهوش، حساس یا عمیق نیست. چرا که در هر حال برخی از نویسنده‌ها ادراکی محدود دارند. (رمانهایِ مزخرف ولی پرفروش این حکم را نقض نمی کنند. برخی از نویسنده‌ها یاد گرفته‌اند که چگونه با موفقیت ادراکهایی را جعل کنند.)

ب. زبان باید تنوع داشته باشد و همواره جذاب باشد.

داستانِ کوتاه نیاز چندانی به زبانِ متنوع و دقیق ندارد. چون قالبی خطی است و اوج و حضیض‌هایِ زیادی ندارد. به علاوه طولِ این نوع قالب بیش از این نیز گنجایش ندارد. نویسنده داستان را شروع می کند، مدتی آن را ادامه می‌دهد و بعد آن را تمام می کند. (اگرچه نویسندگانِ بسیاری از داستانهای کوتاه و عالی، از زبانی ستایش‌برانگیز و پرتنوع استفاده کرده‌اند.)

اما برای رمان نویسی باید از شیوه‌هایِ نگارش



متنوعی استفاده کرد. ممکن است رمانی عالی، صدها موقعیتِ مختلف داشته باشد، که طبعاً بسیاری از این موقعیتها نیاز به زبانی مناسب و متفاوت دارند. ولی چه بسیار نویسندگانی که در این زمینه استعداد و قریحه ای ندارند. ممکن است این شرط، برای رمان نویسی سخت باشد، ولی واقعیتی است که نمی توان انکار کرد.

داستانِ کوتاه، خود راهِ تبدیل شدنش به رمان را سد نمی کند. بلکه داستانِ کوتاه نویس به دلیلِ اینکه نمی تواند شخصیتهای عمیقی خلق کند و زبانِ متنوعی را به کار گیرد، قادر نیست رمان بنویسد.

۲۴۹. بررسیِ مجدد شخصیتهایِ اصلی

پس از اینکه افتتاحیهٔ مناسبی برای رمان یا داستان کوتاهتان نوشتید و شخصیت اصلیتان شروع به ایفای نقش در روابط و طرحِ رمان کرد، دست نگه دارید و نوشته تان را بازخوانی کنید. شخصیت شما هنوز در مراحلِ اولیهٔ رشدِ خود است. قبل از اینکه دوباره شروع به نوشتن کنید، ببینید که آیا شخصیت اصلیتان را به طورِ کامل، دقیق و واضح تصویر کرده اید.

نویسنده باید نشو و نمایِ شخصیتش را به نحوی دقیق به نمایش بگذارد. به همین جهت قبل از اینکه شخصیت شأن و جایگاهِ قطعی و غیرقابلِ برگشتی پیدا کند، باید او را از نظرِ ۱) جسمانی، ۲) عاطفی، ۳) ذهنی و ۴) غیرقابلِ پیش بینی بودن ارزیابی کرد. شخصیتِ اصلی دائم عمق پیدا و رشد می کند. اما نباید گذاشت که بدونِ نظر و اطلاعِ نویسنده در جهتی ناخواسته رشد کند و یا طوری رشد کند که نتوان شخصیتش را باور کرد.

۱. **از نظرِ جسمانی** (توصیفهایِ بیرونی نباید تغییر کنند): خپله، لاغر، دارایِ نقایصِ ارثی یا اکتسابی، هیکلدار، کم بنیه، کوتوله و غیره.

۲. **از نظر عاطفی** (توصیفهایِ درونی): پرشور، عصبانی، متوحش، متنفر، بی فکر، ناتوان در عشق ورزی، عاشقِ بچه ها، حرمت گذار به والدین و غیره.

۳. **از نظرِ ذهنی** (سطح و توانِ ذهنی): محقق، بیسواد، کنجکاو، بی علاقه به یادگیری، اهلِ مکاشفه و نه تحقیق، دانشمندِ ابله، فاضل، سخنرانِ متبحر، متفکر، کندذهن و غیره.

۴. **از نظرِ غیرقابلِ پیش بینی بودن** (برای اینکه شخصیت قالبی نشود، باید غیرعادی باشد و اعمالِ او را نتوان پیش بینی کرد): نویسنده با استفاده از بُعدِ غیرقابلِ پیش بینی بودنِ شخصیت، به شخصیتِ اصلی اجازه می دهد کارهایی انجام دهد که نیاز به توضیح دارد. البته ممکن است بعداً دربارهٔ آنها توضیح دهد و یا اصلاً ندهد. چون احتمال دارد اعمالِ وی جزو اسرار و یکی از جنبه هـایِ رفتاریِ نـامعلوم، شگفت انگیز و غیرقابلِ توضیحِ انسان باشد. یکی از بهترین ویژگیهای شخصیت اصلی همین غیرقابلِ پیش بینی بودنِ اعمالِ اوست. این ویژگی شخصیت را گیرا، احساس برانگیز و مرموز می کند.

اگر مدتی طولانی با شخصیتی باشیم یا دربارهٔ او بنویسیم خود به خود او را به طور کامل نخواهیم شناخت. برایِ اینکه نویسنده بتواند به نحوی شهودی با شخصیت همحس شود باید به طورِ متناوب او را بررسی کند.

۲۵۰. اثر قبلیتان را بازخوانی کنید

نویسندگانِ بی تجربه بـرایِ سنجشِ میزانِ پیشرفتشان به جایِ اینکه قدرتِ مهارتشان را ارزیابی کنند، میزانِ خامدستی شان را بررسی می کنند. آنها غصهٔ چیزی را که بدان نائل نیامده اند می خورند اما دستاوردهایشان را نادیده می گیرند و با جملهٔ «از عهدهٔ من برنمی آید» به سراغِ اثرشان می روند. به علاوه مطمئن هستند که نمی توانند فلان صحنه را بنویسند.

هر نویسنده ای که تلاش می کند حرفه ای شود، خودش را به خاطر چیزهایی که نمی داند سرزنش می کند. طوری که گویی خود مسئولِ جهلِ خود است. به گمانِ او هنوز خیلی چیزها هست که او باید بداند و **اطلاعاتش هنوز ناقص است.** البته در این مورد فقط تا حدودی حق با نویسنده هاست. آموخته هایِ آنها مسلماً فقط بخشی از چیزهایی است که باید بیاموزند.

اما نویسنده هایِ بی تجربه انبوهی از اطلاعاتِ لازم و کاربردی را خلق نمی کنند. چون این اطلاعات مدتها قبل از اینکه حتی آنها به فکرِ نویسندگی بیفتند وجود داشته است. اگر دنبالِ جنگلی بگردید و آن را پیدا نکنید معنی اش این نیست که جنگلی وجود ندارد. فردی که مشتاق است نویسندهٔ حرفه ای شود گویی تخته سیاهی همراهش است که مجهولاتش را بر رویِ آن نوشته اند؛ و بعد هر روز با کارِ نویسندگی اش مجهولات را از رویِ تخته پاك می کند. سپس با بررسی آثار گذشته اش می تواند ببیند که چه مهارتهایی کسب کرده است و معلوماتش را بر روی تخته سیاه بنویسد.

نویسندهٔ کم تجربه باید متناوباً مطالبی را که در طولِ شش ماهِ گذشته نوشته بخواند و با نوشته هایِ تازه اش مقایسه کند. درست است که نویسنده با مشاهدهٔ آثارِ قبلی اش احساسِ حقارت می کند، اما بعد که نوشته های جدید و پیشرفتِ کارش را دید، احساسِ غرور خواهد کرد. **هیچ انسانی متوجه بزرگ شدنِ دستهایش نمی شود اما روزی دستهایش بزرگ می شوند.**

علتِ اینکه نویسندگانِ حرفه ای نیز آثـارِ گذشته شان را نمی خوانند همین است. چون ضعیفتر از آثارِ کنونی آنهاست. اما کارِ نویسنده هر روز بهتر از روزِ قبل می شود.

۲۵۱. درکِ گفتگو

نوشتنِ گفتگوهایِ یکدست و قوی برایِ برخی از نویسندگان دشوار است. آنها **گوشی سحرآمیز** یا طبعی ذاتی برایِ ادراکِ ضرباًهنگِ کلام ندارند. بلکه فقط می توانند گفتگوهایی ساده بنویسند. اما رمانِ معاصرِ بدونِ گفتگو، مثلِ املتِ بدونِ زردهٔ تخم مرغ است. نویسنده فقط با درکِ نقشِ گفتگوست که می تواند این نقیصه را رفع کند. گفتگو کاربردهایی اصلی و فرعی دارد.

نقشِ اصلیِ گفتگو اطلاع رسانی و ترکیبِ شخصیت با عمل است.

بنابر این گفتگو ۱) اطلاعات می دهد، ۲) نوع نگرش را افشا می کند، ۳) واکنشی را بیان می کند و ۴) سؤالی را طرح می کند.

۱. **دادن اطلاعات:** «می روم مرکز شهر تا کمی ترشی بخرم.»

۲. **افشای نگرش:** «فرماندار باید به حرفهای من گوش می داد.»

۳. **بیان واکنش:** «چطوری رویت می شود این حرف را بزنی. من همین الان حمام بودم و به خودم عطر زدم.»

۴. **طرح سؤال:** «آیا دارکوب، خروس بامزه را کشت؟»

اگر نویسنده استعداد گفتگونویسی ندارد، باید:

الف) گفتگوها را کوتاه بنویسد. اگر شخصیت بیشتر از چهار جمله حرف بزند، **در حقیقت دارد سخنرانی می کند.**

ب) اگر شخصیت حتماً و بناچار باید حرفهایش را در نه جمله بزند، گفتگویش را تقسیم کنید؛ بگذارید در وسط حرفش شخصیت دیگر، سؤالی بکند و او جواب بدهد. یا حرفهایش را با توصیف فعالیتی و غیره، قطع کنید و بعد ادامه دهید.

گفتگو، شخصیت خلق نمی کند بلکه صرفاً ویژگیهای شخصیت را افزایش می دهد. به علاوه خواننده، داستان را به خاطر گفتگوهایش نمی خواند بلکه کل داستان، خط طرح و شخصیتهای خاص و واقعی، خواننده را به خواندن داستان ترغیب می کنند.

اگر نویسنده آنقدر مهارت ندارد که گفتگویی واقعی بنویسد، می تواند از مزایا و کاربردهای فرعی گفتگو استفاده کند. بنابراین می تواند از میزان استفاده از گفتگو به عنوان **مکالمه** کم کند و به منظورهای دیگری که خواننده نمی داند، از آن استفاده کند.

مثلاً نویسنده می تواند برای جبرانِ این ناتوانی اش، اولاً از گفتگوهای کوتاه و ثانیاً برای تغییر زاویهٔ دید، تغییر سرعت پیشروی داستان، پیش آگاه سازی خواننده، رفع خستگیِ ناشی از توصیفهای طولانی، پرکردن فاصلهٔ زمانی (مثلاً می تواند بنویسد: «نیودی، بگذار بگویم چند روز قبل چه اتفاقی برایم افتاد») و بالاخره به جای معارفه ای طولانی و غیره، از گفتگو استفاده کند.

باری، نویسنده نه تنها همیشه بر مصالح کارش بلکه بر نحوهٔ استفاده از فنون نویسندگی اش نیز تسلط دارد.

۲۵۲. «عناصر غیرواقعی» رمانهای جاسوسی

نویسندگان در داستانهایی که خط طرح شان بسیار مهیج است، و البته عمدتاً در رمانهای جاسوسی، از ساختاری استفاده می‌کنند که بسیار برکشش است. گو اینکه از این فن یعنی **تأخیر اطلاعاتی**، باید دائماً و در جای‌جای چنین رمانی استفاده کرد. این شیوه با مسلط کردن عناصر واقعی بر داستان، عناصر غیرواقعی داستان را از نظر پنهان می‌کند. بدین معنی که اعمال یا رفتار غیرواقعی را واقعی و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. نقش فرعی آن نیز این است که خواستهٔ خوانندگانی را هم که از خواندن آثار غیرداستانی و مستند لذت می‌برند برآورده می‌کند.

مثال (داستانی از نوع کلی): همواره داستان را با خطری جهانی یا ملی شروع کنید: (الف) کامپیوترهای ادارهٔ پلیس مرکزی امریکا (اف.بی.آی) در کنترل یکی از گروههای تروریستی است. (ب) یکی از جاسوسان بلندپایه قصد دارد به کشور دیگری بگریزد. (ج) یکی از جاسوسان به اسرار حیاتی محرمانه‌ای پی برده است و می‌خواهد این اطلاعات را برای نجات کشورش از خطر حملهٔ غافلگیرکنندهٔ موشکهای هسته‌ای، در اختیار دولت متبوعش قرار دهد.

پس از تثبیت وضعیت داستان، مقامات بالا جلسه‌ای اضطراری تشکیل می‌دهند تا دربارهٔ اقداماتی که باید انجام دهند بحث کنند. چند لحظه قبل از استفادهٔ نویسنده از شیوهٔ «تأخیر اطلاعاتی»، یکی از حاضران می‌گوید: «آقای رئیس جمهور، پیشنهاد می‌کنم برای خنثی کردن اقدامات جاسوسی که اطلاعات کامپیوتری ما را لو می‌دهد از گروه وت استفاده کنیم.»

«به نظرم یك کم زیاد است. گفتید گروه وت دیگر. بله یك کم زیاد است.»

سپس نویسنده داستان را قطع می‌کند و دربارهٔ گروههای وت توضیح می‌دهد: گروههای وت را اداره‌های جاسوسی در دههٔ ۱۹۵۰ و پس از رسوایی بامبرگن که منجر به سقوط دولت نروژ شد، به وجود آوردند. آنها گروهی از روانشناسهایشان را مأمور کردند تا تصویری از هویت ش.ق.و. (شخصیت یك قاتل واقعی) ارائه دهند. هنگامی که روانشناسها تصویر چنین شخصیتی را ارائه دادند، بارت اکسلراد از مرکز رمز و مخابرات کناره‌گیری کرد و همهٔ ادارات را گشت تا زنان و مردانی بیابد که سوابق و شخصیتشان با تصویر ش.ق.و. منطبق باشد. و بعد آنها را با همهٔ سلاحهای سری آشنا کردند و...

نویسنده تا وقتی که «گروه وت» را کاملاً تشریح نکرده، به توضیحاتش ادامه می‌دهد. و بعد دوباره سراغ شخصیتها و وضعیت داستان می‌رود. و باز وقتی به واژه یا عبارت اختصاری اداری رسید (مثل ك.ج.ب، سیا، آ.س.س.، م۱۵ و غیره) دوباره داستان را متوقف می‌کند و وضعیت را به تأخیر می‌اندازد تا **اطلاعاتی** دربارهٔ اصطلاحات رسمی به خواننده بدهد. به علاوه نویسنده‌ها اغلب دربارهٔ روشهای آموزشی نیز توضیح می‌دهند و آنها را با اصطلاحات غیرمأنوس آشنا می‌کنند.

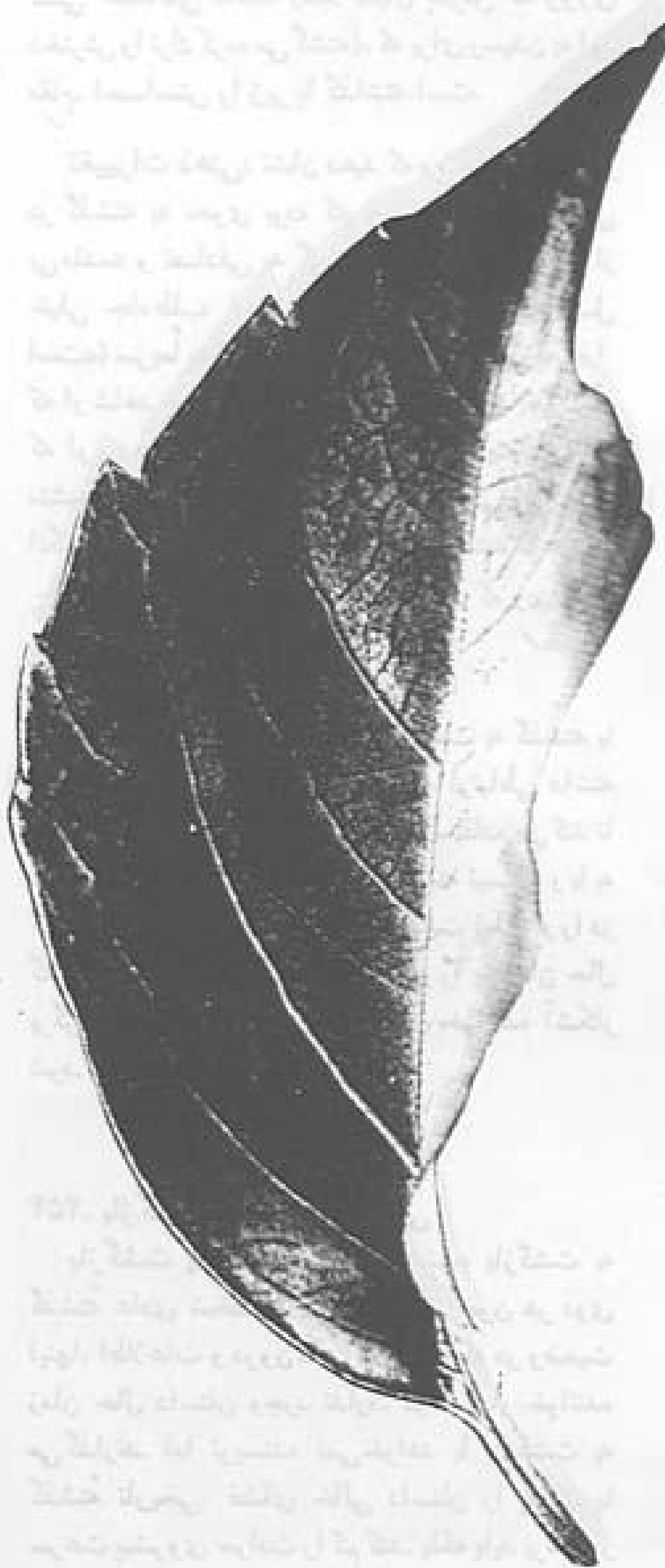
اهمیت شخصیتهای این نوع رمان همیشه کمتر از داستان کلی یا خط طرح خاص است. در حقیقت آنها به جای اینکه نمونه‌هایی از شخصیتهای انسانی باشند، صرفاً بیانگر حادثه و وضعیتی هستند. البته ممکن است برخی از شخصیتها ویژگیهای انسانی نیز داشته باشند اما این ویژگیها آنقدر عمیق نیست که وقفه‌ای در سرعت طرح داستان به وجود آورد. نویسنده فقط موقعی که می‌خواهد اطلاعاتی دربارهٔ محیطهای عجیب و غریب بدهد، سرعت پیشروی خط طرح را به تأخیر می‌اندازد.

البته این اطلاعات برای رمان جاسوسی بسیار ضروری است. چون دربردارندهٔ **عناصر واقعی** است. و بخشهای سری دولت را که سازمانهای متعارف دولتی رسماً آنها را تأیید نمی‌کنند، واقعی جلوه می‌دهد. به علاوه باعث می‌شود خواننده اعمال غیرممکن، رنجهای غیرانسانی و وطنپرستی تعصب‌آمیز این جاسوسان بسیار کارکشته را نیز باور کند.

تأخیر اطلاعاتی، اسناد رسمی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، اسنادی که مهر تأیید مقامات بالای اجرایی روی آنها خورده است. در غیر این صورت خواننده عملیات ماهرانهٔ جاسوسان را باور نمی‌کند. وقتی ملکهٔ انگلستان در کنار فرد دیگری، درخواست وام کسی را امضا می‌کند، کارکنان بانك باورشان می‌شود که او مأمور مخفی واقعی است.

اما نویسنده باید قبل از آغاز عملیات جاسوسان، اسنادی دال براینکه عملیات آنها مورد تأیید دولت است نیز ارائه دهد و بعد عملیات جاسوسان آغاز شود. اما آنها نباید از همان اول ابرانسان باشند. اما بعد که نویسنده اسناد را ارائه داد، کم‌کم عملیاتشان نیز شگفت‌انگیزتر و سلاحهایشان مرموزتر می‌شود. این اطلاعات (که شبیه اطلاعاتی است که نویسندگانِ آثار غیرداستانی به خوانندهٔ خود می‌دهند) دائماً حوادث داستان را قطع می‌کنند، اما جانشین جذابی برای آنها هستند، و تأخیری که به وجود می‌آورند نیز پذیرفتنی است.

هر یك از این عوامل انسانی (جاسوسان) و تخریبگر دولت به تنهایی پنج استاد کاراته‌باز را حریف هستند. آنها می‌توانند نوزده مایل زیر آب بروند و به بدنهٔ زیر دریایی بمبهای کوچك بچسبانند. گلوله‌های دوزمانه با نوك سمی، بر بدن آنها کارگر نیست. درست است که آنها ابرمرد و ابرزن هستند اما اگر دولت رسماً آنها را تأیید نکند، هیچکس وجود آنها را باور نمی‌کند. درحقیقت چون دولت می‌گوید چنین اشخاصی واقعی هستند، خواننده وجود آنها را باور می‌کند.



۲۵۳. بازگشت به گذشته باید گذشت زمان را نیز برساند

یکی از اشتباهات سهوی نویسندگان به هنگام

استفاده از **بازگشت به گذشته** این است که وقتی شخصیتهایشان را به زمان گذشته می‌برند، شخصیت درونی یا ظاهر آنها را تغییر نمی‌دهند. ممکن است شخصیتی را به هفت سال یا حتیٰ هفده دقیقهٔ قبل وی ببریم اما نباید همه چیز او دقیقاً شبیه وضع کنونی‌اش باشد. بلکه باید از برخی جهات: جسمانی، احساسی، ذهنی، فلسفی و غیره، تغییر کند.

مثال: خانم رئیس بانك بناچار یاد وقتی که منشی خصوصی مدیر عامل بود می‌افتد. نویسنده از بازگشت به گذشته استفاده می‌کند تا نشان دهد که چگونه وی با تمهیداتی زیرکانه آبروی منشی قبلی را برده و باعث اخراج او شده است.

تغییرات جسمانی: اگر او را به پنج سال قبل برگردانده‌اید، باید آرایش موی او با آرایش موی فعلی‌اش فرق داشته باشد و شخصیتهای دیگر نیز مطابق مدهای آن زمان لباس پوشیده باشند. این تفاوتها را باید دقیقاً توصیف کرد تا زمان گذشته، واقعی به نظر برسد.

تغییرات احساسی: اگر او هم اکنون زن بلند پروازی است نشان دهید که وی در گذشته نسبت به کسی احساسی داشته (مثلاً دنبال پدرش که روزی دخترش را ترك کرده می‌گشته)، که برای رسیدن به این مقام، احساسش را زیر پا گذاشته است.

تغییرات ذهنی: نشان دهید که وضعیت روحی او در گذشته به نحوی بوده که به محض اینکه حرفی بی‌مقدمه و تصادفی به گوشش می‌خورده (مثل «او خیلی جاه‌طلب است»، «بی‌رحم است»، «قاتل است») سریعاً به گوینده مشکوك می‌شده. یا موقعی را که او شاهد حرکات عادی است نشان دهید (هنگامی که او در دستشویی روژلب می‌زند، در آینه دو تا از منشیها را می‌بیند که ادا در می‌آورند. یکی از آنها با انگشتش روی شقیقه‌اش دایره‌ای می‌کشد که «یعنی خانم رئیس دیوانه است»). نشان دهید که وی برای آموزش بانکداری، به دانشگاه می‌رود.

لزومی ندارد که توصیفهای بازگشت به گذشته با **محتوا** یا **هدف** بازگشت به گذشته ارتباطی داشته باشند. بلکه نویسنده از این مطالب استفاده می‌کند تا نشان دهد که زن دقیقاً همان زن گذشته نیست. و با به کارگیری بازگشت به گذشته، شخصیت قبلی او را در گذشته نشان دهد تا وقتی دوباره او را به زمان حال برگرداند، تغییر شخصیت وی برای خواننده آشکار شود.

۲۵۴. بازگشت به گذشتهٔ تاریخی

بازگشت به گذشتهٔ تاریخی شبیه بازگشت به گذشتهٔ عادی شخصیت اصلی است. چون هر دوی اینها، اطلاعات و درون‌نگری‌هایی را که در وضعیت زمان حال داستان وجود ندارد، در اختیار خواننده می‌گذارند. اما نویسنده نمی‌خواهد با بازگشت به گذشتهٔ تاریخی، فضای خالی داستان را پرکند یا سرعت پیشروی حوادث را کم کند. بلکه باید برخی از حوادث بازگشت به گذشتهٔ تاریخی با داستانی که درحال گسترش است ارتباط داشته باشد.

داستان: سال ۱۵۲۶ است. به راهبی مأموریت می‌دهند تا چیز متبرکی را برای پاپ که اینك در قصر اوربینوی ایتالیا استراحت می‌کند ببرد. راهب می‌داند در آن قصر گنج بزرگ و مخفی‌یی وجود دارد. ساکن آن قصر وقتی مجبور شد بگریزد، گنج را در آنجا مخفی کرد. راهب قصد دارد در صورت پیدا کردن جای گنج، از کسوت مذهبی درآید.

مثال (سوابق تاریخی): در ژوئن سال ۱۵۰۲ قوای چیزاره بورجا به اوربینو حمله و دوك فردریك را مجبور به فرار کرد. بورجا جواهرات اوربینو را غارت و ۱۵۰/۰۰۰ سکهٔ طلا به چنگ آورد که به واتیکان فرستاد. هنگامی که مردم اوربینو علیه این دوك گمنام قیام کردند، قبل از اینکه وی به کلی از ادعاهای خود نسبت به اوربینو دست بردارد، چندین بار با مخالفان مذاکره کرد. ضمن این مذاکرات طولانی نیز همهٔ جواهراتش را که در جاهای دیگر پنهان کرده بود، یك جا جمع کرد و...

شخصیتها هم مثل مردم عادی در زمانهای خاص و در برابر حوادث خاصی واکنش نشان می‌دهند. تاریخ مستند زمان یا مکانی خاص نیز واقعیت را به نحو خاصی تصویر می‌کند. اما این کار را نمی‌توان با توصیف جزئیات لباس و اخلاق و رفتار مردم انجام داد. اما تاریخ مستند، زمان و مکانی واقعی خلق می‌کند و خواننده را از زمان خود می‌کند و به زمان دیگری می‌برد. به علاوه انگیزهٔ شخصیتها و روابط آنها را باور کردنی جلوه می‌دهد و نوعی پیوستگی بین گذشته و حال داستان برقرار می‌کند و نشان می‌دهد که حوادث **زمان حال داستان** در خلأ زمانی ایجاد نشده‌اند.

از فن بازگشت به گذشتهٔ تاریخی فقط در رمانهای تاریخی استفاده نمی‌کنند. رمانهای معاصری که با سوابق صنعتی یا سیاسی سر و کار دارند نیز باید از بازگشت به گذشتهٔ تاریخی استفاده کنند.

۲۵۵. سه نوع درون نگری

نوع شخصیت شما، نوع درون‌نگری داستانتان را نیز مشخص می‌کند. در داستان سه نوع شخصیت **سرزبان‌دار، نیمه زباندار و بی‌زبان**، و متناسب با هرکدام از این شخصیتها نیز سه نوع درون‌نگری داریم:

۱. **درون نگری عینی:** که نویسنده با نثر خود، درون شخصیت را بیان می‌کند.

۲. **درون نگری عینی و ذهنی:** نویسنده در این حالت برای بیان درون شخصیت ترکیبی از نثر خویش و زبان شخصیت را به کار می‌گیرد.

۳. **درون نگری ذهنی:** نویسنده برای بیان درون شخصیت فقط از زبان درونی او استفاده می‌کند.

شخصیت سرزبان‌دار می‌تواند افکار خود را بیان کند. (مثلاً: **«اگر الان تصمیم نگیرم، فرصت از دست می‌رود.»**) شخصیت نیمه زباندار فقط می‌تواند برخی از افکارش را تشریح کند. (مثلاً: هنوز تصمیم نگرفته بود چه بکند. **«اگر الان دست به کار نشوم، نمی‌توانم کار را به اتمام برسانم.»**) شخصیت بی‌زبان نیز نمی‌تواند افکار خود را بیان کند و باید کس دیگری به وی کمك کند. (مثلاً: هنوز تصمیم نگرفته بود چه بکند. اگر الان دست به کار نمی‌شد، فرصت را از دست می‌داد.)

وقتی نویسنده درون شخصیت را بیان می‌کند (= روایت عینی) در حقیقت ذهن و موقعیت وی را تجزیه و تحلیل می‌کند، اما شخصیت او را تصویر نمی‌کند. در این حالت نویسنده با نثر عینی‌اش، خواننده را از شخصیت دور نگه می‌دارد.

اما هنگامی که نویسنده دو زبان را با هم ترکیب می‌کند (روایت عینی و ذهنی که ترکیبی از زبان شخصیت و زبان نویسنده است) حالت صمیمیت از بین می‌رود ولی نویسنده می‌تواند شخصیت را تجزیه و تحلیل کند. به علاوه با اینکه لحن، چندان ذهنی نیست خواننده با استفاده از زبان (یا نثر) نویسنده، شخصیت را بهتر درك می‌کند.

و بالاخره وقتی که افکار شخصیت با زبان خود وی به روی کاغذ می‌آید (روایت ذهنی)، نحوهٔ بیان شخصیت، به هوش و قدرت تجزیه و تحلیل وی بستگی دارد. اگر شخصیت باهوش و تحصیلکرده باشد، زبان او گویا و واضح است. اما اگر کند ذهن و بیسواد باشد، تعداد واژگانش محدود است. اما شخصیت هرچقدر هم کندذهن، بیسواد و خنگ باشد، زبان دارد و می‌تواند افکارش را بیان کند. در این حالت با اینکه او اطلاعات محدودی در اختیار خواننده می‌گذارد اما کاملاً با وی صمیمی است.

نویسنده درون‌نگری داستانش را با توجه به سرعت پیشروی صحنه، عمق افکار شخصیتش، میزان صمیمیت و قدرت بیان مورد نیاز داستانش انتخاب می‌کند.

۲۵۶. به نقدها اهمیتی ندهید

فکر نکنید نقدهایی که بر رمان اولتان نوشته‌اند اثر شما را خوب ارزیابی و یا آیندهٔ کاری شما را پیش‌بینی کرده‌اند. بنابر این در صورتی که شما جزو نخبگان نیستید و اثرتان پرفروش و عامه مردم طرفدار شما نیست، نباید فکر کنید که منتقدان صلاحیت نقد اثر شما را دارند.

معمولاً ناشران رمانهای اول نویسندگان را با دستپاچگی و تداتم کاری برای مجلات و روزنامه‌ها می‌فرستند. اما تضمینی وجود ندارد که نشریات، این آثار را نقد و بررسی کنند و تازه ناشران نه سوابق منتقدان را می‌دانند و نه دربارهٔ آن تحقیق می‌کنند.

به علاوه نشریات، بسیاری از نقدها را چاپ نمی‌کنند. وخیلی از منتقدان برای اینکه نامشان چاپ شود و یا چون در رمان نویسی شکست خورده‌اند نقد می‌نویسند. بسیاری نیز استاد تندخوانی هستند و

گروهی نیز فکر می‌کنند دستی قوی در طنزنویسی دارند و رمانها را نقد می‌کنند تا جناسهای طنزآمیز و چرند و مطایبات بی‌مزه یا بدبینی‌های بی‌ارزش خود را به روی کاغذ بیاورند و عقده‌هایشان را خالی کنند.

اما شما رمان نوشته‌اید و رمانتان چاپ شده است.

البته منتقدانِ جدی هم وجود دارند ولی ایشان نیز یا ژرفناها و پیچیدگیهای رمانتان را درک نمی‌کنند و یا به دلیلِ حجمِ محدودِ مقاله‌شان، نمی‌توانند نقاطِ قوتِ اثر شما را نشان دهند. پس تنها موضعی که می‌توانید در برابر منتقدانِ رمانتان بگیرید این است که پیشاپیش اعلام کنید که همهٔ آنها در اشتباه هستند.

۲۵۷. استفاده از کلیشه‌های سنتی

نویسنده در صورتِ امکان باید همیشه از کلیشه‌های سنتی به نفع خود استفاده کند. کلیشه‌های سنتی بیانگر نگرشهای خاصی دربارهٔ رفتارهای انسانی هستند و خوانندگان به مرور صحتِ آن را پذیرفته‌اند. و چون این کلیشه‌ها به طور ضمنی معانی‌یی را ارائه می‌دهند، دیگر لزومی ندارد نویسنده آن معانی را علناً توصیف یا بیان کند.

مثال (سؤال): غریبه‌ای به درِ کلبه‌ای که در نزدیکی منطقهٔ سرخپوستهاست می‌رود. در کلبه چند سگ در حال پارس کردن هستند. مرد که اسلحه، شلاقی کلفت و سبیلی مشکی دارد، در می‌زند. زنی در را باز می‌کند. آیا مرد دوست است یا دشمن؟

نویسندگانِ بی‌تجربه به دو طریق شخصیت واقعیِ مرد را تصویر می‌کنند. مثلاً می‌نویسند: **هستر زنِ محتاطی بود. یادِ شایعات دربارهٔ مردی که در آن منطقه پرسه می‌زند و زنان را خفه می‌کند، افتاد. گفت: «فرمایشی داشتید؟» مرد سری به علامتِ تصدیق تکان داد. گفت: «شما هستربن هستید؟»**

یا می‌نویسند: **هستر حس کرد مرد دوست است.** اما این جمله مبهم است. خواننده نمی‌داند که آیا حق با اوست یا اشتباه می‌کند؟ ممکن است فضا نیز آنقدر مهم نباشد تا به وسیلهٔ آن نوعِ نگرش مرد را نشان دهیم. احتمال دارد مرد به دلیلی ضروری به درِ خانه زن آمده باشد. و باز توصیف نیز احتمالاً سرعتِ لازمِ صحنه را کم می‌کند. بیانِ مستقیم نویسنده نیز نوعی دخالت در داستان است. بنابر این در همان اول باید به این سؤال که **مرد آنجا چه می‌کند؟** پاسخ داد.

در چنین وضعیتی کلیشه‌های سنتی به سرعت شخصیتِ کلیِ مردِ غریبه را تصویر می‌کنند و نویسنده ضمن صحنه‌پردازی، فوری علتِ حضور مرد را در آنجا مشخص می‌کند. و یکی از این کلیشه‌ها، **استفاده از سگهاست.**

مثال (غریبه آدمی خطرناک است): سگها به جلو توز کردند: دندانهایشان را نشان دادند و خرخر کردند. مرد غریبه خودش را جمع کرد و دستهٔ شلاق را محکم چسبید.

(مرد دوست است): سگها جستی به طرفِ مرد زدند و با خوشحالی پارس کردند. مرد آرام به پشت آنها زد و دستی به سرشان کشید. پرسید: «شما خانم هستربن هستید؟»

خوانندگان به مرور پذیرفته‌اند که سگها آدمهای خوب را از بد تشخیص می‌دهند. البته این جزوِ اعتقادات کلیشه‌ای و سنتی آنهاست. اما نویسنده به این وسیله می‌تواند به سرعت نوعِ شخصیتِ مرد غریبه را مشخص کند.

۲۵۸. گفتگوهای باور کردنی

هر شخصیتی مطابق با شغلِ اجتماعی، تحصیلات، وضعیتِ اقتصادی و فرهنگی خود صحبت می‌کند.

بهتر است قبل از اینکه شخصیت شروع به صحبت کند، خواننده را با او آشنا کنیم تا گفتگوهای شخصیت را باور کند. از طرفِ دیگر گفتگوهای باورکردنی، شخصیت را واقعی جلوه می‌دهد.

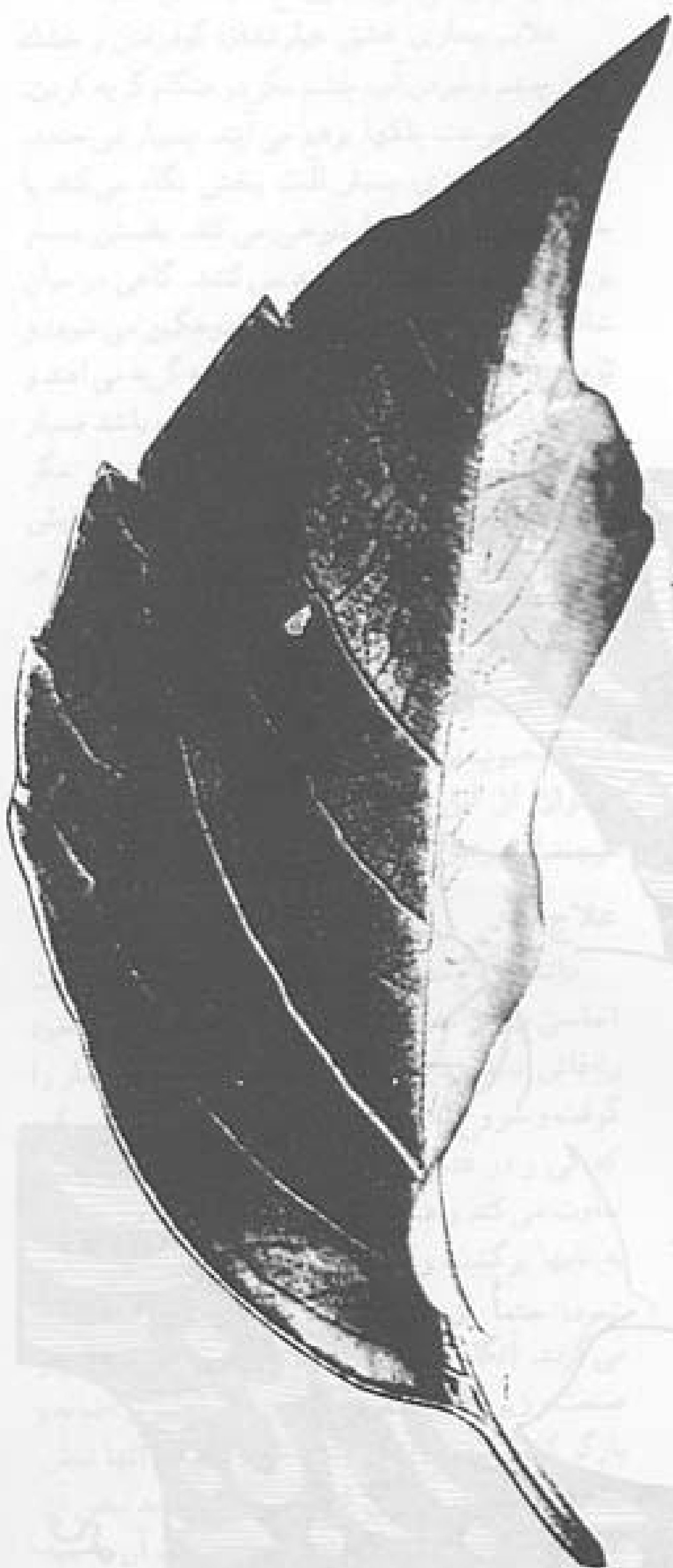
ممکن است در زندگیِ عادی استادِ دانشگاهی را به اتهامِ تجاوز به عنف به ادارهٔ پلیس ببرند و او فریاد بزند: «بگذارید بروم تنبلها!» احتمال دارد این استاد در کلاسِ درس هم همین جور صحبت کند، اما خواننده این صحبت را باور نمی‌کند. اما اگر همین استاد در داستان (که خود برداشتی از زندگیِ واقعی است) بگوید: «آقایان، تصور می‌کنم وقتی این سوء تفاهم وحشتناک رفع شد، آن وقت دائم از من معذرت خواهید خواست» خواننده حرفهایش را بیشتر می‌پذیرد.

چرا که زبانِ او متناسب با سطحِ تحصیلاتش است.

از گفتگو فقط برای ارائهٔ توضیحات یا اطلاعاتی که وضعیت یا روابطِ داستان را پیش می‌برد، استفاده نمی‌کنند؛ بلکه با به کارگیریِ گفتگو، دائماً بر واقعی بودنِ شخصیت نیز تأکید می‌کنند. به همین جهت استفاده از گفتگوهای باور نکردنی، خواننده را گیج و گمراه و حواسِ او را پرت می‌کند.

مثال: جنایتکاری که عقب‌ماندهٔ ذهنی است در چند صحنهٔ پرتحرک، بانکی را می‌زند و در ماشینی می‌پرد تا بگریزد اما به خاطرِ اضطراب و وحشتِ زیاد، با ماشینِ پلیس تصادف می‌کند. پلیس او را بازداشت و بسته‌های اسکناسِ صددلاری را در جیبهایش پیدا می‌کند. یکی از پلیسها می‌گوید: «آقا دزده، بانکها را زدی؟»

اگر سارق بگوید: «جنابِ سروان، دارید غلو می‌فرمایید. این اصطلاح کاملاً با شخصیت من بیگانه است»، خواننده طرزِ صحبتِ او را باور نمی‌کند. چرا که واژگانِ او متناسب با وضعیتِ اجتماعی و ذهنیِ او نیست. در حقیقت چنین شخصیتی باید مدتها تمرین کند تا بتواند به این نحو صحبت کند.



● بررسی اجمالی بیماریها و داروها و درمانها در نظم فارسی
تا پایان قرن ششم هجری

حیات‌را چه‌گوارنده‌تر از آب ولیک...

● علی اکبر باقری خلیلی ـ عضو هیات علمی دانشگاه مازندران

سلامت فکری و جسمی جوامع و ملل مختلف مرهون علوم و دانشهای آن ملل است و فرهنگ هر جامعه‌ای جولانگاه آن علوم و دانشها، چه آنکه فرهنگها در مسیر کمال خویش از علوم و دانشهای مختلف ره‌توشه برداشته و آنها را به مولد جاودانگی خویش بدل ساخته‌اند. از جمله علومی که حقی دیرین و سنگین بر گردن فرهنگ کشورمان دارد، ادبیاتمان است که بخش اعظمی از اندوخته‌های علمیمان در آن عرضه شده و در طول قرون متمادی از گزند حوادث مختلف مصون و محفوظ مانده است؛ چنانکه از لابه‌لای متون نظم و نثر فارسی می‌توان به سیر تدریجی و دوران کمال و فترت علوم و دانشهایی از قبیل: عرفان و فلسفه، فقه و کلام و طبّ و نجوم و... پی برد. شاید طرح موضوعی تحت عنوان «طب در ادبیات» برای عدّه‌ای شگفت‌آور باشد و از خود بپرسند که طبّ را با ادبیات چه نسبتی است؟ اما برای اهل ادب تردیدی نیست که اگر قرار باشد درباره سیرکمالی طبّ سنتی تحقیقی جامع صورت گیرد، منابع عمدهٔ این مهم، شامل دو بخش خواهد بود:

۱ـ منابع و مآخذ تخصصی طب سنتی؛ نظیر: قانون در طبّ، ذخیرهٔ خوارزمشاهی، هدایة المتعلمین فی‌الطبّ الابنیه عن حقایق الادویه، تحفه حکیم مومن، صیدنه و...



۲ـ متون نظم و نثر فارسی؛ و بویژه متونی که تا پایان قرن ششم هـ.ق. به نگارش درآمده است، نگارندهٔ این سطور سعی کرده تا به بررسی اجمالی «بیماریها و داروها و درمانها در نظم فارسی تا پایان قرن ششم هـ.ق» بپردازد؛ زیرا کمال پزشکی معاصر مرهون فراز و نشیبهایی است که طب سنّتی پیموده، تا آنجا که می‌توان گفت کاخ بلندپزشکی امروز بر بنیان طبّ سنتی بنا نهاده شده است.

چنانکه ذکر شد متون نظم و نثر فارسی یکی از منابع گرانبها و ارزشمندی است که اصطلاحات طبّی را در خود محفوظ نگه داشته؛ چه آنکه پیشاهنگان و پیشکسوتان ادب فارسی نه تنها در علوم ادبی بلکه در علوم مختلف زمانه‌شان، از جمله علم طبّ، از علما و دانشمندان معاصر خود بوده و با به کارگیری علوم گوناگون، بویژه علم طبّ، به آثار خویش روح و لطافت تازه‌ای بخشیده‌اند.

تا آنجا که از متون نظم فارسی برمی‌آید، قرن پنجم و ششم هـ.ق.، اوج به کارگیری مضامین طبّی در اشعار فارسی به شمار می‌آید و دواوین شعرای آن عهد، بیشترین اسامی و اصطلاحات طبّی را به خود اختصاص داده است. سنایی غزنوی و خاقانی شروانی دو چهرهٔ برجستهٔ دوران مزبور محسوب می‌شوند و آثارشان آکنده از اصطلاحات طبّی است، تا آنجا که می‌توان گفت بدون آگاهی از علم طبّ، بسیاری از اشعار این دو شاعر بزرگ و برخی از ابیات دواوین شعرای دیگر آن عهد، همچنان در حجاب ابهام مستور می‌ماند و عروس معنی به گلستان فکر و اندیشه مشتاقان ادب فارسی خرامان نمی‌گردد.

در بررسی سیر طبّ در نظم فارسی تا پایان قرن ششم هـ.ق.، در آثار شعرایی نظیر: منوچهری دامغانی، فرخی سیستانی، سنایی غزنوی، نظامی گنجوی، ناصرخسرو قبادیانی و خاقانی شروانی، علاوه بر بیماریهایی که مشترکاً در آثار همهٔ شعرای مذکور به کار رفته، به پاره‌ای از بیماریها و داروها و درمانها برمی‌خوریم که فقط در دیوان یك شاعر به کار رفته و در آثار دیگر شعرا به چشم نمی‌خورد. از این رو، شاید بتوان گفت یافتن چنین شواهدی دالّ بر آن است که بیماری یا دارو و درمان مورد نظر، در قرنی که شاعر در آن می‌زیسته، بیشتر از قرون دیگر شیوع و رواج داشته است؛ مثلاً «عمش» از جمله بیماریهایی است که فقط در دیوان منوچهری دامغانی به کار رفته است؛ و بیماریهایی که منحصراً در آثار سنایی غزنوی (کلیات و حدیقة‌الحقیقه) استعمال شده‌اند، عبارتند از:

آب آوردن چشم، احتقان، امتلا، انتشار، ایلاوس، برسام (ذات‌الجنب)، تب غب، تمطّی، تهوع، خدَر، ربو، عرق‌النّساء، غثیان، قرحة‌الصدر، کزاز، گل خوردن و لقوه.

«لوچی» فقط در لیلی و مجنون نظامی گنجوی به کار رفته و درد معده و علت بلغم و گری (جَرَب) را تنها ناصرخسرو قبادیانی در دیوانش به کار برده است. بدین ترتیب، به مرور زمان بر تنوع و گوناگونی شناخت بیماریها افزوده می‌شود و امراض صعب‌العلاج تری به وجود می‌آید و بیماریها نیز به موجب عللشان به انواع گوناگونی تقسیم می‌گردند، مثلاً ابن سینا، تب را به چهارده نوع تقسیم می‌کند و سرسام را به دو نوع (سرسام گرم/ قرانیطس و سرسام سرد/ لیثرغس)... و تنوع این بیماریها را بیشتر در دیوان خاقانی شروانی می‌توان یافت. بیماریهایی که فقط در دیوان این قصیده سرای بزرگ قرن ششم هـ.ق. به کار رفته‌اند، عبارتند از: امّ‌صبیان، بادفتق، بواسیر، تب ربع، تب زرد، تب محرقه (سوزان)، جوع‌الکلب، رعاف، تم، سرسام سرد (لیثرغس)، ضیق‌النّفس (تنگ‌نفسی) و فرنجك (کابوس، خورخجیون).

همچنین داروهایی که در اشعار فارسی به کار رفته‌اند، از نظر نوع، بسیار گوناگون و متنوعند و از لحاظ رقم، بسی افزونتر از بیماریها. در اینجا نیز بسان مورد پیشین درصدد هستیم تا داروهایی که بطور انحصاری در دواوین هریك از شعرا مورد استعمال داشته‌اند را برشماریم. «بخور و تریاق بزرگ» را فقط منوچهری به کار برده و «تارعنکبوت، حب افتیمون، شکرآب، کاسنی (هَندبا) و کما» را تنها سنایی غزنوی. داروهای مختص دیوان ناصرخسرو عبارتنـد از: «آلو، ریوند، غرغره، معجون فیقره (فیقرا) و والان.»

خمسه نظامی گنجوی نیز خزینهٔ برخی داروهای بکر و بدیع است که عبارتند از: خاك، دم‌الاخوین (خون سیاوشان)، روی، سوسن، سیر، سیسنبر (سوسبز)، طین اصفر، کهتاب، لعاب زجاجی و نوش گیا (مخلّصه).

یقیناً خاقانی شروانی تنها شاعری است که بیشترین داروهای رایج عصرش را در دیوان خویش بکار برده است. داروهای ذیل، جز در دیوان خاقانی در دواوین هیچیك از شعرای مورد بررسی این مقاله (منوچهری، فرخی، سنایی، نظامی و ناصرخسرو) یافته نشده است:

بنفشه، پربهن، پلنگمشك، پنج نوش، تریاق فاروق، جوارش، جوارش شِکر، جوارش عود، دواء‌المسك، زیرمبا، سپستان، سقنقور، شراب کدَر، صبر سقوطری، عقاقیر، عنّاب، عودالصّلیب (فاوانیا)، قرص ریوند، قرص مار، قطران، کحل‌الجواهر، گشنیز، لخلخه، لسان‌الحمل، مزوّر، معجون سرطانی، مفرّح اکبرونی.

داغ کردن و نگاه کردن به آیینه مسی و سَلّ نیز از جمله شیوه‌های درمانی است که فقط در دیوان خاقانی یافته شده‌اند.

نکته دیگری که در این مقاله بدان توجه خاص شده است، نمایاندن میزان تطابق آراء طبی شعرای فارسی زبان با عقاید و نظریات اطبای حاذق است؛ مثلا خاقانی شروانی در بیت ذیل «سرگین خر» را بند آورندهٔ رعاف و خونریزی بینی ذکر می‌کند:

زسرگین خرعیسی ببندم
رعاف جاثلیق ناتوانا
خاقانی ۲۶/۱۶

جالب توجه اینکه ابن سینا در علاج رعاف گوید داروهایی که در بندآوردن خونریزی بینی و ریشه کن کردن آن خاصیت ویژه دارند، به ترتیب اولویت از این قرارند:

سرگین الاغ، آب ریحان کوهی و آب نعناع. داروهای ساده که در بند آوردن خونریزی بینی مفیدند عبارتند از: ۱ـ کافور ۲ـ آب خرمای کال و نارسیده با آب تره ۳ـ آب نمك تلخ در بینی چکانند ۴ـ آب گیاه گشنیز ۵ـ آب ریحان کوهی با کافور ۶ـ افشرهٔ سرگین تر الاغ که بسیار تأثیر بخش است (قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۳ـ ۳۰۲با تلخیص)

یا اینکه جلال‌الدین محمد مولوی در دفتر اول مثنوی معنوی، در حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزکی، بیماری عشق را طرح کرده و سپس به شرح و توضیح چگونگی علاج آن پرداخته است، که اگرچه این داستان با نوعی کرامات صوفیه توأم است امّا گویی مولانا طبیب بسیار حاذق و ماهری است که به معالجهٔ کنیزك عاشق دست یازیده است. همهٔ علایم و طرق علاجی را که مولانا در این حکایت ذکر می‌کند، گویی دقیقاً بر گرفته از دستوراتی است که شیخ‌الرئیس در مجلّد اوّل قانون در طب تجویز کرده. ابن سینا در تعریف و سبب و علایم و علاج بیماری عشق گوید:

عشق عبارت است از مرضی که وسوسه‌ای است و به مالیخولیا شباهت دارد. سبب این بیماری آن است که انسان فکر خود را به کلی به شکل و تصویرهایی مبذول می‌دارد و در خیالات خود غرق می‌شود؛ و شاید آرزوی آن نیز در پدید آمدن بیماری کمك کند و ممکن است آرزو کمك نکند ولی این تمرکز فکرِ متمادی سبب بیماری می‌شود(قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۶ـ ۱۳۵)

علایم بیماری عشق عبارتند از: گودرفتن و خشك شدن چشم و نبودن آب چشم مگر در هنگام گریه کردن. پیاپی و بسرعت پلکها برهم می‌آیند. بسیار می‌خندد، توگویی به چیزی بسیار لذّت بخش نگاه می‌کند یا خبرخوشی می‌شنود یا شوخی می‌کند. نفسش بسیار بریده و سریع است و آه بلند می‌کشد. گاهی در میان شادی و خنده به گریه می‌افتد و اندوهگین می‌شود؛ و بویژه درهنگام شنیدن اشعار عاشقانه به گریه می‌افتد و اگر شعر، ترانه، از هجران و دوری محبوب باشد بسیار متأثر می‌شود. سرتاسر اندامانش مرطوبند، مگر چشمانش که خشکند و کاسه‌اش گودرفته و پلکهایش بزرگ و ستبر از بی‌خوابی است و آه کشیدنش تاثیر بر سرگذاشته است. شکل و شمایل مرتب ندارد، نبضش مختلف است و مانند نبض اندوه‌زدگان بدون نظم و ترتیب است و از حالی به حالی تغییر می‌یابد، بویژه اگر به محبوب برسد و اگر فجائتاً معشوق خودرا ببیند. می‌توان از این تغییر نبض، معشوق را شناخت، هرچند او خودش اسم اورا فاش نسازد.(ایضاً ص ۱۳۶)

علاج

دانستن نام معشوق و شناختن او یکی از معالجات اساسی بیمار است. پس در صورتیکه عاشق، راز خود را فاش نسازد باید نیرنگی به کار برد. نبض بیمار را گرفت و شروع به ذکر نام مردمان بسیار کرد و دقت کرد که کی و در هنگام بردن نام چه کسی نبضش بسیار تفاوت می‌کند و همانند نبض منقطع می‌شود. باز باید به نامها برگشت و همه را بازگو کرد و در نبض دقت نمود، حتماً از این آزمایش نام معشوق مشخص می‌گردد. آنگاه باید نام راهروها و مسکنها و پیشه و صنعت و زیور و نسب و شهرها را بر نام معشوق اضافه و بازگو کرد و نبض را رها نکرد، تا در یکی از آنها نبض متفاوت می‌شود. هریکی که نبض در آن به حد نبض آن هنگامی رسید که نام معشوق برده شده بود، آن را باید

پهلوی نام معشوق گذاشت و این نامها را آنقدر تکرار کرد تا بکلی معشوق را چنانکه لازم است، شناخت، بعداز آنکه به معشوق پی برده شد، اگر وصال عاشق و معشوق ممکن نیست، باید کاری کرد که مطابق دین و شریعت به هم برسند.

شیخ الرئیس می افزاید: ما عاشق را دیده ایم که از لاغری پا فراتر نهاده و به حد پژمردگی رسیده و به بسیاری از بیماریهای دشوار و مزمن گرفتار آمده و به تبهای طویل المدّت دچار شده و همهٔ اینها از ناتوان شدن نیرو بوده که از عشق کشیده بود ولی همین که به معشوق خود رسید و وصال حاصل آمد، بعداز مدّتی کوتاه که به دیدنش رفته ام، شگفتیها دیده ام: فربه گشته و نیروی ازدست رفته را بازیافته؛ و معلوم شد که مزاج انسان گوش به فرمان و مطیع پندارهای روانی است(ایضاً ص ۷ـ ۱۳۶ با دخل و تصرّف).

در زیر قسمتهایی از حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزکی، مندرج در دفتر اوّل مثنوی معنوی آورده می شود:

گفت ای شاه خلوتی کن خانه را
دورکن هم خویش و هم بیگانه را
کس ندارد گوش در دهلیزها
تا بپرسم زین کنیزك چیزها
خانه خالی ماند و یك دیّارنی
جز طبیب و جز همان بیمارنی
نرم نرمك گفت شهر تو کجاست
که علاج اهل هر شهری جداست
و اندرآن شهر از قرابت کیستت
خویشی و پیوستگی با چیستت
دست بر نبضش نهاد و یك به یك
بازمی‌پرسید از جور فلك
(مثنوی د. اوّل ۹ـ ۱/۱۴۴)

با حکیم او قصّه‌ها می گفت فاش
از مقام و خواجگان و شهروتاش
سوی قصّه گفتنش می‌داشت گوش
سوی نبض و جَستنش می‌داشت هوش
تا که نبض از نام کی گردد جهان
او بود مقصود جانش در جهان
دوستان شهر او را برشمرد
بعداز آن شهری دگر را نام برد
گفت چون بیرون شدی از شهر خویش
در کدامین شهر بودستی تو بیش
نام شهری گفت وزآن هم درگذشت
رنگ رو و نبض او دیگر نگشت
خواجگان و شهرها را یك به یك
بازگفت از جای و از نان و نمك
شهرشهر و خانه خانه قصّه کرد
نی رگش جنبید و نی رخ گشت زرد
نبض او برحال خودبُدبی گزند
تا بپرسید از سمرقند چوقند
نبض جَست وروی سرخ و زرد شد
کز سمرقندی زرگر فرد شد
چون زرنجور آن حکیم این رازیافت
اصل آن دردوبلا را بازیافت
گفت کوی او کدام اندرگذر
او سرپل گفت و کوی غاتفر
گفت دانستم که رنجت چیست زود
در خلاصت سحرها خواهم نمود
(ایضاً ۱۲/۱۵۹/۷۱)

بعداز آن برخاست و عزم شاه کرد
شاه راز آن شمّه‌ای آگاه کرد
گفت تدبیر آن بود که آن مرد را
حاضر آریم از پی این درد را
مرد زرگر را بخوان زآن شهر دور
با زر و خلعت بده او را غرور
ایضاً ۴ ـ ۱۳/۱۸۲

چون رسید از راه آن مرد غریب
اندر آوردش به پیش شه طبیب
ایضاً ۱۴/۱۹۵

پس حکیمش گفت که ای سلطان مِه
آن کنیزك را بدین خواجه بده
تا کنیزك در وصالش خوش شود
آب وصلش دفع آن آتش شود
شه بدو بخشید آن مه روی را
جفت کرد آن هر دو صحبت جوی را
مدت شش ماه می‌راندند کام
تا به صحت آمد آن دختر تمام
بعد از آن از بهر او شربت بساخت
تا بخورد و پیش دختر می گداخت
ایضاً ۲۰۲ ـ ۱۴/۱۹۸

چون زرنجوری جمال او نماند
جان دختر در وبال او نماند
چون که زشت و ناخوش و رخ زرد شد
اندك اندك دردل او سرد شد
عشقهایی کزپی رنگی بود
عشق نبود عاقبت ننگی بود
ایضاً ۵ ـ ۱۵/۲۰۳

هنگامیکه قیس از شدت عشق لیلی دیوانه می شود و به مجنون ملقب می گردد، نظامی می گوید:

چون شیفته گشت قیس را کار
در چنبر عشق شد گرفتار
از عشق جمال آن دلارام
نگرفت به هیچ منزل آرام
لیلی و مجنون ۶۳/۱۹/۲۰

در صحبت آن نگار زیبا
می بود ولیك ناشکیبا
یکباره دلش زپا درافتاد
هم خیك درید و هم خر افتاد
و آنان که نیوفتاده بودند
مجنون لقبش نهاده بودند
ایضاً ۱۶۴/۳

چون عاشق را کسی بکاود
معشوقه از او برون تراود
ایضاً ۱۶۷/۲

مطلب جالب توجه دیگر، برای علاقمندان به طب سنتی، آگاهی و وقوف براسامی بیماریهای رایج در طب سنتی و معادل امروزی آنهاست؛ که در این باره نگارندهٔ این مقاله درصدد بود تا معادل امروزی همهٔ اسامی بیماریهای رایج در طب سنتی را به طور جداگانه به اهل علم و ادب عرضه کند؛ اما به سبب آنکه این مهم تاکنون میسر نگشته، در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از آنها بسنده می گردد: بیماری «خناق» امروزه «دیفتری» نامیده می شود:

فلك سرمست بود از پویه چون پیل
خناق شب کبودش کرد چون نیل
طبیبان شفق مدخل گشادند
فلك را سرخی ازاکحل گشادند
خسرووشیرین ۷ و ۳۰۰/۶

□

بدسگالت گر برآرد از گریبان سربرون
چون کمند تو، گریباش فروگیرد خناق
منوچهری ۴۹/۷۵۱

«تب زرد» را در پزشکی معاصر «تیفوس» می نامند:

تب زرد است رشتهٔ چه اوی
مرگ سرخ است رفتن ره اوی
حدیقه ۴۸۹/۷

بیماری «ربو» امروزه «آسم» خوانده می شود:

ربو از تنگی عروق و عضل
وزضوارب نه در مقام و محل
حدیقه ۶۹۴/۱۰

«عرق النسا» در بین پزشکان امروزی به «سیاتیك» شهرت دارد:

گفت لاتسأل حبیبی که آن همه برکند و سوخت
سبلت عرق الرجالم علت عرق النسا
سنایی ۴۷/۱۰

در اینجا با استناد به منابع طب سنتی بطور جداگانه به شرح نمونه‌هایی از بیماریها وداروها ودرمانهایی که در نظم فارسی تا پایان قرن ششم به کار رفته‌اند، پرداخته می شود:

بیماریها:

استسقا

estesrā آن است که کسی آب بسیار خورد و سیراب نشود واز بسیاری خوردن پاها وساقهایش بی‌آماسد (هدایة‌المتعلمین، ص ۴۵۰) استسقا نوعی بیماری است که از اثر مادهٔ خارجی سردمزاج و سردی بخش روی می‌آورد. مادهٔ استسقا، داخل اندام می شود و در آن اندام رشد می کند و افزایش می یابد. بیماری استسقا سه حالت دارد: ۱ـ استسقای گوشتی ۲ـ استسقای خیکی ۳ـ استسقای طبلی (قانون ج ۳، ب ۲، ص ۲۷۵) و صاحب **هدایة‌المتعلمین** نیز استسقا را سه نوع می داند:

۱ـ استسقای لحمی: این نوع استسقا از سردی جگر است و نشانهٔ آن این است که رنگ بیمار و بول او سفید است و شکم نرم و پاها آماسیده. علاجش چیزهایی است که جگر را گرم کنند و گوارش خوزی بزرگ[1] و گوارش خبث‌الحدید[2] نیز برای درمان آن مفید است.

۲ ـ استسقای زقی: آن است که شکم پرآب گردد و چون خیك یا مشك بیاماسد. برای مداوای آن گاه باید به مستسقی آب کاسنی و سکنگبین داد و گاهی نیز باید از داروهای شکم آورنده، مثل آب کاکلی و طبیخ هلیلهٔ زرد و قرص انبربارس[3] استفاده کرد.

۳ ـ استسقای طبلی: این نوع استسقا را باید با استفاده از قرص انبربارس و سکنگبین و ضمادهای

خنك علاج كرد (هدایة المتعلمین، ص ۸ ـ ۴۵۰ با تلخیص).
استسقای طبلی، نوعی است که اگر برشکم بزنند، صدایی چون طبل خیزد.

(قانونچه، ص ۱۲۹)

علاج

اگرچه در خلال توضیح انواع استسقا، علاج آنها را نیز آورده‌ایم، اما شیخ الرئیس برای مداوای مطلق استسقا دارویی را تجویز می‌کند که لازم به ذکر است. وی می‌گوید: بهترین دارو که آسیب بیماری استسقا را دفع می‌کند، عبارت است از سرکه، به، سیب، اناردانه، و بویژه سرکه‌ای که به و امثال به در آن پرورده شده باشد، یا سرکه‌ای که با به و امثال به برآتش پخته است، یا به که مدتها در سرکه مانده است ـ یا افشره به را که برسرکه پاشیده‌اند.

(قانون، ج ۳، ب ۲، ص ۳۰۴)

آب شورست نعمت دنیا
چون بود آب شور و استسقا
حدیقه ۳۶۹/۱۶

به حرص ارشربتی خوردم مگیر از من که بد کردم
بیابان بود و تابستان و آب سرد و استسقا
سنایی ۵۷/۸

حیات را چه گوارنده تر زآب ولیك
کسی که بیشتر خورد بکشد استسقاش
ایضاً ۳۱۷/۹

□

که آشامد کدویی آب ازوسرد
کز استسقا نگردد چون کدوزرد
خسرووشیرین ۱۰۹/۹

در دو بیت ذیل به استسقای خیکی ـ که منجر به ورم شکم می‌گردد ـ اشاره شده است:

چو کاسه بازگشاده دهن زجوع الکلب[۴]
چو کوزه پیش نهاد شکم زاستسقا
خاقانی ۱۰/۱۰

در کوزه نگر به شکل مستسقی
مستسقی را چه راحت از کوزه
ایضاً ۷۹۹/۱۰

□

چه باشی مشك سقایان گهت دق و گه استسقا
تنار افشان هر خوان وزکات استان هرخانی
ایضاً ۴۱۴/۹

لازم به یادآوری است که استسقا گاهی به معنی طلب و درخواست کردن آب است، و بدین معنی، بیماری محسوب نمی‌شود. در ابیات ذیل استسقا به معنی مذکور است:

با دلی رفته‌ای به استسقا
کو معاصیش هیچ غم نکند
سنایی ۱۰۶۶/۱۳

□

مگر که جانم ازین خشکسال صرف زمان
گریخت در کنف او بوجه استسقا
خاقانی ۳۰/۱۳

□

پیش فیض تو از آن آمدم به استسقا
که وارهانی از این خشکسال تیمارم
ایضاً ۲۸۸/۲

امّ صبیّان

omm - os - sebyān گاه این بیماری (صرع) به نام ام‌صبیان نامیده می‌شود، بواسطه آنکه اغلب عارض کودکان گردد (لغتنامه، ذیل صرع). گویند بادی است که عارض کودکان شود و موجب غش گردد و آن نزد اطبا صرع صفراوی است (لغتنامه، ذیل ام‌صبیان). ابن سینا گوید: صرعی که آن را ام‌صبیان گویند، بعضی عقیده دارند که صرع صفرای است. (قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۱۵۹). و خود ابن‌سینا آن را صرع سودایی می‌شناسد و می‌گوید: بویژه آن حالت صرع سودایی که ام‌الصبیان (صرع بچگانه) نام دارد، بسیار کشنده است.

(ایضاً، ص ۱۴۷).

علاج

باید بوسیله آبزن و به بینی کشیدنیهای سرد و رطوبتی، دوشیدن شیر برسر، وسایل قوی برای رطوبت دادن به جسم آن را معالجه کرد.

(ایضاً، ص ۱۵۹)

در طواف کعبه چون شوریدگان از وجد و حال
عقل را پیرانه سردر ام‌صبیان دیده‌اند
خاقانی ۹۵/۶

فلك دایهٔ سالخورده است و در بر
زمین را چو زمن زان نماید
سراسیمه چون صرعیان است کز خود
به پیرانه سر امّ صبیّان نماید
ایضاً ۱۱ و ۱۲۷/۱۰

کعبه را از خاصیت بنداشته عودالصلیب
کزدم این الله او را ام‌صبیان آمده
ایضاً ۳۷۰/۱۸

انتشار

entešār آن بود که دیدهٔ چشم فراختر گردد و دیدار بکاهد (هدایة المتعلمین، ص ۲۸۴). و شیخ الرئیس گوید: سوراخ عنبیه گشاده‌تر از طبیعی می‌شود، که بعد از سردرد یا از ضربت و صدمه ناشی است، یا سبب در خود کاسه چشم است، که یا در بیضه یا در عنبیه است... شاید گشادگی چشم سرشتی باشد. در هرحال به زیان چشم است؛ که چیزها را به حجم کمتر از طبیعی می بیند یا شاید چیزی را نبیند. چه ممکن است که گشادگی به اکلیل (قسمت تاجی) برسد و چندانی از نیروی دید نماند که به حساب آید

(قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۳ ـ ۲۶۲).

علاج

اگر سرشتی است، دوا ندارد. اگر ازخشکی است، داروهای رطوبت بخش مفیدند؛ اگر از رطوبت است و مواد رطوبی در بدن زیاد است رگ‌زنی؛ زدن رگ گوشه چشم ـ که موضع را پاکسازی کند سود می‌بخشد... حجامت برپشت گردن خوب است، که مادّه را به عقب می‌کشد، پشم آلوده به زرده تخم‌مرغ و روغن گل و کمی شراب برچشم بگذارند... در روز سوّم شیر در چشم چکانند.

(ایضاً، ص ۲۶۳).

دانشی که آن فزون زکار بود
همچو دردیده انتشار بود
حدیقه ۳۲۱/۷

چشمی که نشر سیرت او بیند از مدیح
آن چشم ایمن است به هرحال از انتشار
سنایی ۲۳۲/۱

برص /بهق

baras/bahar برص را پیس و پیست و پیسگی و پیسی نیز می‌گویند. و بهق را بهك نیز می‌نامند (لغتنامه) بهك و برص (پیسگی) هر دو سیاه و سفید دارند، و هر دو عبارت از لکه‌هایی هستند که بر پوست بدن دیده می‌شوند بهك هر دو نوعش ـ چه سیاه و چه سفید ـ در خود پوست پیدا می‌شوند و اگر احیاناً به ژرفا تأثیر کنند بسیار کم است و چندان از پوست فروتر نمی‌روند. امّا پیسگی در پوست و گوشت نفوذ می‌کند و تا سر استخوان می‌رسد (قانون، ج ۵، ص ۱۵۸). بهك و برص فرقهایی با هم دارند که بدین شرح است. مادّهٔ بوجودآورندهٔ بهك سفید و پیسگی سفید سوداست. بنابراین بهك سفید و پیسگی سفید از نظر مادّه هیچ فرقی با هم ندارند. و تفاوتشان فقط از نظر کمیت (برمایگی یا کم‌مایگی مادّه سودا) است. به عبارت دیگر، مادّه‌ای که سبب بهك سفید می‌شود کم مایه‌تر از آن است که سبب پیسگی سفید شود. و دیگر اینکه رانندهٔ مادّه بهك بسوی خارج تواناست و مواد بهك‌زا را به بیرون می‌راند؛ در نتیجه مادّه بهك‌زا به پوست می‌رسد و در همانجا می‌ماند. امّا مادّه پیسگی‌آور چون از طرفی غلیظ و برمایه است و از طرفی دیگر نیروی دفع‌کنندهٔ آن چندان قوی نیست، بنابراین در همان ژرفا می‌ماند و با جایگاهش مخلوط می‌شود و مادّه غذایی آنجای را فاسد می‌کند و رنگ پیشین را که داشته است تغییر می‌دهد و به صورت پیسی سفید



آشکار می شود. فرق میان بهك سیاه و پیسی سیاه این است که بهك سیاه از مادّه خلط بلغم خام است، ولی مادّه پیسی سیاه (همچون پیسی سفید) از مادّه سوداست. و دلیل سیاه یا سفید شدن پیسی در پرمایگی یا کم‌مایگی خلط سودا نهفته است. بیماری پیسگی یکی از مقدّمات بیماری جذام است و اگر کهنه شود علاج‌پذیر نیست. بهك سفید و پیسگی سفید از سیاه خطرناکترند (ایضاً، ص ۹ ـ ۱۵۸ با تلخیص). دارندهٔ بیماری برص را ابرص و برص‌دار می گویند.

علاج

علاج هر یك از انواع برص و بهق (سیاه و سفید) بگونهٔ خاصی است و هر کدام داروهای ویژه ای دارند. که ذکر همه آنها در این مختصر نمی گنجد؛ و علاقه‌مندان می توانند به صفحات صد و شصت تا صدوهفتادو دو از جلد پنجم ترجمهٔ قانون در طب (ابن سینا) مراجعه کنند. و در اینجا فقط مختصری از چگونگی علاج پیسگی ذکر می شود.

بهترین داروهای علاج پیسگی آن است که جای لکه‌دار را زخمی سازند، یا کاری کنند که جای لکه‌دار تاول زند و مادّهٔ لکه‌زا از تاولها پاك شود و سپس دارو بگذارند. و ممکن است نگذارند تاول بزند، در این صورت باید داروی قوی بگذارند و همینکه زیاد درد گزشی احساس شد آن را بردارند و بعد از تسکین درد، باز مالیدن دارو را سرگیرند. داروهای علاج پیسگی از قرار زیرند:

خربق سفید[۵]، خربق سیاه[۵]، آهك، کندس، ثمر سروکوهی، صمغ صنوبر، بیخ خون سیاوشان، کف دریا، خردل، سپند، بذرترب، بذر ترتیزك آبی، قاقله، زنگار، گوگرد، قطران، آلاله، صمغ سداب کوهی، پیاز، نرگس، گوگرد با سرکه

(قانون، ج ۵، ص ۱۶۵ با تلخیص).

تن ابرص ازو سایه فرش
چشم اکمه ازوچوپایه عرش
حدیقه ۸۰/۵

چون مزاج کبد تباه شود
برص آید چو خون سیاه شود
جوهر خون شود همه بلغم[۶]
پوست زالوان خویش گردد کم
ایضاً ۱۱ و ۶۹۶/۱۰

گرفته سرشان و جسمشان ابرص
زسام ابرص[۷] جانکاه‌تر به زهر جفا
خاقانی ۱۴/۱۷

بخت را در گلیم بایستی
این سپیدی برص که در بصر است
ایضاً ۶۲/۲۰

از سر تیغت که ماه از اوست برص دار
برتن شیر فلك جذام برآمد
ایضاً ۱۴۶/۱۸

آری به داغ و درد سرانند نامزد
آنك بلنگ در برص و شیر در جذام
ایضاً ۳۰۳/۱۷

مغزشان در سر بی‌آشوبم که پیلند از صفت
پوستشان از سربرون آرم که پیسند از لقا
ایضاً ۱۸/۱۵

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون
جز پیس رنگ رنگ و شکال شکن نبیند
ایضاً ۱۷۴/۱۵

گرنه سگش بود فلك چون نمط پلنگ و مه
پرنقط بهق شود روی عروس خاوری
ایضاً ۴۲۳/۹

پلنگ گزیدگی

palang - gazida(e)gī بدترین گزش آن است که گازگیر در اثنای گاز گرفتن گرسنه باشد؛ انسان یا غیر انسان فرق نمی کند (قانون، ج ۵، ص ۷۳). اگر شیر، پلنگ، یوزپلنگ و از این نوع درنده‌های وحشی کسی را گاز بگیرند یا از چنگال آنها زخمی شوند، نباید آن را با گزیدهٔ سگ عادی یا گزش انسان مقایسه کرد؛ زیرا در چنگال آنها نوعی سمیّت هست که برجسم انسان اثر بد می گذارند. باید اول سم را به خارج جذب کرد و آنگاه زخم را جوش داد(ایضاً، ص ۸۶) بهترین علاج که در گزیدگی یا خلیدن چنگال درنده و غیره وجود دارد، آن است که جای گزیده، یا غیره را با آب و نمك بشویند و مرهم سیاه[۸] استعمال کنند. مرهم سیاه را بعد از داروی جذب کننده باید استعمال کرد (ایضاً، ص ۷۴) و «حکیم مؤمن» گوید: موضع گزیدهٔ پلنگ و شیر و یوزرا اول به ادویهٔ جذاب ضماد کنند، مانند: خاکستر و سرکه و پیاز و عسل و بعد از آن با سرکه و نمك بشویند، پس به مرهم اسود[۸] معالجه کنند و هرگاه موضع زخم حیوانات ورم کند طلای مرداسنگ[۹] رافع آن است (تحفه حکیم مؤمن، ص ۸۹۶).

نکته ای که دانستن آن برای اهل ادب لازم است و در اشعار فارسی نیز به کار رفته است، این است که قدما معتقد بودند: چون موش بر زخم پلنگ بول کند باعث هلاك زخمدار گردد و مکرر به تجربه رسیده است (ایضاً، ص ۶۳۱) و از این رو، منوچهری گوید:

هرکه او مجروح گردد یك راه از نیش پلنگ
موش گرد آید براو تا کار او زیبا کند
منوچهری ۲۶/۳۸۷

و چون گربه دشمن قدیمی و سرسخت موش است؛ بنابراین می تواند بهترین محافظ پلنگ گزیده باشد. از این رو خاقانی گوید:

گرتو هستی خستهٔ زخم بلنگ حادثات
پس تو را از خاصیت هم گربه بهتر، پاسبان
خاقانی ۳۲۶/۱

تب گرم

tab - egarm مقابل تب سرد است؛ یعنی در آن لرزه نیست. و ابن سینا گوید: ممکن است از هر گرمایی اعم از گرمای هوا، گرمای شدید حمام و هر نوع گرمای دیگر انسان به تب مبتلا شود که این حالت را تب گرما گوییم (قانون، ج ۴، ص ۴۴) نوعی تب روز است که از طول مکث در آفتاب و یا نزدیك آتش و یا حمّام بسیار گرم حادث می گردد (خلاصة‌الحکمة، ص ۵۸۱).

علایم

نشانه‌های تب گرم عبارتند از: برافروختگی رخسار، سرخی چشم، صداع و التهاب، افزونی حرارت سر از حرارت دیگر اعضاء تشنگی و سرعت نبض (ایضاً، با تلخیص).

علاج

علاج آن بوییدن سرکه و مالیدن گلاب و سرکه و روغن گل برسر، و یا صندل سرخ و سفید با گلاب و آب خیار و یا گشنیز سبز سوده بر سر بمالند، اگر حرارت به افراط باشد، اندکی کافور نیز داخل نمایند.(ایضاً)

فتاده با تب گرم و دم سرد
مرا با محنتم بگذار و برگرد
خسرووشیرین ۲۳۲/۵

روز پنجم به تب گرم و خوی سردفتاد
شب هفتم خبر از حال دگر بازدهید
خاقانی ۱۶۳/۱۷

سرد است زهر عقرب و از بخت من مرا
تبهای گرم زادزهر جفای ری
ایضاً ۴۴۴/۵

جوع‌الکلب

Jū - OL - Kalb آن را جوع کلبی، شهوت کلبی و اشتهای سگانه نیز گویند. ابن سینا می فرماید:

اشتهای سگانه (جوع‌الکلب) عبارت از حالتی است که انسان هر چند خوراك بخورد احساس می کند که هنوز گرسنه است (قانون، ج ۳، ب۲، ص ۱۰۱) سبب نامیدن این بیماری به نام جوع الکلب آن است که: سگ بسیار خورد و قی کند و باز از پس قی، دیگر بار آرزوی طعام کند (هدایة‌المتعلمین، ص ۳۷۰).

گرسنگی سگانه یا اشتهای سگانه را چندین سبب هست که از این قرارند:

۱ـ بعد از پاکسازیهای زیاد از حّد که بدن از اثر تخلیه و پاکسازی متکرر می گذارد.



۲ـ تبهای دراز مدت که بدن را به ناتوانی می‌رساند.

۳ـ نیروی گیرنده و نگهدارندهٔ غذا در بدن کاهش یافته است و تحلیل رفتن بیش از حّد در بدن رخ می‌دهد و نیاز تلافی کردن تحلیل رفته، آن به آن در افزایش است.

۴ـ حرارت بیش از حّد عادی در دهانهٔ معده هست و به تحلیل بردن سرگرم بوده و نیاز به تلافی آن زیاد است (قانون، ج ۳، ب ۲، ص ۱۰۱) اگر اشتهای سگانه دوام یابد اکثراً به بیماری اشتهای گاوی[10] (جوع البقر) و خواب بدون ارادهٔ انسان (مرگ دروغین) و بسیار خوابیدن می‌انجامد (ایضاً، ص ۱۰۳)

علایم

اگر جوع الکلب از اثر پاکسازی است، انسان دارای اشتهای سگانه اکثرا قبوضت شکم دارد. اگر سبب این بیماری سرماست، تشنگی کم و بسیاری مدفوع و باد شکم از نشانهای آن است. جوع الکلب ناشی از حرارت، تشنگی زیاد و شدید را به همراه دارد.

اگر خلط ترش، سودا، یا بلغم ترش در معده اشتهای سگی را بر انسان تحمیل کرده است، نشانی‌اش: تشنگی کم، آروغ ترش و بلغم ترشمزه است (ایضاً، ص ۴ـ ۱۰۳ با تلخیص).

علاج

گوارشیهای خوشبو از قبیل: گوارشی خوزی، گوارشی نارمشک و بویژه اگر بیمار اسهال داشته باشد، گوارشی نارمُشک بسیار خوب است.

از داروهای مسح کردنی برای این حالت از بیماری، مشک و لادن است.

خوردن غذاهای خوب بخش دیگری از معالجه جوع الکلب است. بیمار باید گوشت خروس و گوشت مرغ و گوشت ماهی بخورد، امّا نباید بگذارد از پختن زیاد از هم پاشیده شود. بعلاوه میوه‌های گیرنده (قبوضیّت‌آور) بخورد. عسل، سیر، پیاز، گردو، غذاهای چرب، انواع پیه، از قبیل پیه مرغ و امثال آن بخورد.

اگر سبب بروز اشتهای سگانه مادّهٔ سودا بود، شاید نیاز بدان باشد که شاهرگ دست چپ بیمار را زد و خون گرفت (ایضاً، ص ۷ ـ ۱۵۰ با تلخیص).

چوکاسه بازگشاده دهن زجوع الکلب
چو کوزه پیش نهاده شکم زاستسقا
خاقانی ۱۰/۱۰

خاکساری را چوآتش طالع و چون ماربخت
داده جوع الکلب و در خوان قحط نان انگیخته
ایضاً ۳۹۶/۱۵

سَبَل

sabal آن را تم نیز گویند. و به عربی غشاوه نامند. بیماریی است که رگهای رویهٔ گوشتگاه (ملتحمه) و قرنیه باد می کنند و چیزی دود مانند در میان آنها می‌تند. سبب سَبَل پرشدن این رگها از موادی است که به سبب امتلا سر و ناتوانی چشم از راه غشاء خارجی یا داخلی بسوی آنها می‌آید. از سَبَل خارش، اشک‌ریزی و تم بوجود می‌آید. از آفتاب و نور چراغ آزار می‌بینند. گاهی در سبل، چشم کوچك شود و جرم کاسهٔ چشم کاهش یابد. سبل از بیماریهای واگیر سرایت کننده است.(قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۳۰ ـ ۲۲۹)

علایم

سَبَلی که ماده‌اش از حجاب خارجی است، از پرشدن رگهای خارج، سرخی رخساره، تپش شدید در گیجگاه یا پرشدن رگهای گردن شناخته می‌شود (ایضاً، ص ۲۳۰).

علاج

کسی که سَبَل دارد مانند سایر بیماریهای چشم باید از ریزش مواد به چشم بپرهیزد. از روغن بر سر مالیدن و ضماد بر سر گذاشتن پرهیز کند. انفیه[11] خوب نیست. در سبل تند و نیرومند، حتماً برچیدن لازم است.

بهترین نوع برچیدن آن است که نخهای بسیار در زیر رگها جا داد و آنها را بسوی بالا کشید. آنگاه سَبَل را با قیچی نوك تیز چنان چید که هیچ از آن باقی نماند. زیرا اگر چیزی باقی بماند به حال خود بر می گردد و بدتر می‌شود. سپس باید نگذاشت که چسبندگی روی دهد. اگر از تأثیر چیدن، چشم به درد آمد، نباید زرده تخم مرغ از آن قطع شود که شفای درد است. بهترین وقت چیدن سَبَل بهار و پاییز است؛ که باید بعد از پاکسازی و تنقیه باشد و گرنه درد چشم زواید را به چشم راه می‌دهد.

داروهایی که در سَبَل نو پیدا شده سودمند، اکثراً به قرار زیرند:

پوستهٔ تخم تازه گذاشته مرغ که ده روز در سرکه جوشیده شود، تصفیه گردد، در سایه خشك شود، بسایند و ساییده‌اش را به چشم کشند. و سرمه خاکستری را با مرغش[12] به چشم کشند.(ایضاً).

بسا معشوق که آید مست بردر
سَبَل در دیده باشد خواب در سر
خسرووشیرین ۸۰/۱۴

چشم شرع از شماست ناخنه‌دار
برسر ناخنه سَبَل منهید
خاقانی ۱۷۳/۲

دورسلیمان و عدل، بیضهٔ آفاق و ظلم
عهد مسیحا و کحل، چشم حواری و تم
ایضاً ۲۶۲/۷

ای کحل کفایت تو برده
از دیدهٔ آخرالزمان تم
ایضاً ۲۷۸/۳

از آنگه که خاك درت سرمه کردم
به چشم سعادت درون تم ندارد
ایضاً ۲۸۵/۹

سرسام سرد

sar - sām - esard آن را فراموشکاری و لیثرغس هم می‌نامند. و ابن سینا فرماید: ورم بلغمی که در داخل کاسهٔ سر باشد، سرسام بلغمی به وجود می‌آید و آن را لیثرغس گویند (قانون، ج ۳، ب ۱، ص ۹۵). و بعضی اطّبا ورم سرد مغزی ـ که سودایی باشد ـ را نیز لیثرغس گویند (ایضاً، ص ۹۷). این بیماری به نام روی آوردش نامگذاری شده است، و آن را لیثرغس گویند. زیرا لیثرغس به معنی فراموشی است، و این بیماری با فراموشکاری همراه است... این بیماری از چیزهایی پدید آید که خلط بلغمی و بخار تولید می کنند. اکثرا از خوردن پیاز، از زیاد خوردن، از زیاد نوشیدن و زیاد میوه خوردن به وجود می‌آید (ایضاً، ص ۹۶). فرق سرسام سرد با سرسام گرم این است که مادّه به وجود آورندهٔ سرسام سرد، بلغم یا سوداست، ولی عامل سرسام گرم، خلط خون یا صفراست.

علایم

نشانه‌های لیثرغس بلغمی عبارتند از: سردرد سبك، تب نرم، فراموشی، نفس متخلخل و بسیار سست و ناتوان و با اندکی نفس تنگی و خدو همراه است. بیمار بسیار خمیازه می کشد و از مشارکت معده سکسکه هم دارد. زبان سفیدرنگ است. از پاسخ دادن تنبلی می کند. حرکت پلکها به سستی و کندی انجام می‌گیرد. عقل درهم است. در لیثرغس سودایی درد شدیدتر است. بیمار پکرونگران است و پریشان می‌گوید. چشمانش باز و بهت‌زده است. اگر لیثرغس در گوهر مغز باشد. خواب آلودگی (سبات) و گران جنبی بیشتر است. زبان سفید و چشم برآمده است و حرکت چشم دشوار است. درد گرایش به سستی دارد(ایضاً، ص ۷ ـ ۹۶ با تلخیص).

علاج

اگر مانعی در پیش نباشد باید بیمار را رگ زنند و به قی آورند. باید او را در خانهٔ روشن جای دهند و نگذارند به خواب گران رود. نباید زیاد آب سرد بنوشد. روغن زیتون و بورهٔ قرمز[13] و بزرگزنه و بزرخامالاون[14] و فلفل و عاقرقرحا و همانند آن را به بدنش بمالند. و داروهایی مانند: آویشن، پونه و مرزه کوهی[15] استعمال کنند. حجامت بوسیله آتش بر پشت گردن و در گودی پشت گردن نیز سودمند است. و غذایش باید نخود آب و جوآب و امثال آنها باشد(ایضاً).

در اشعار فارسی از سرسام سرد(لیثرغس)، علاوه برنام رایجش (سرسام سرد)، با نامهای سرسام دیماهی (به سبب سرمای دیماه) و سرسام سودا (به اعتبار اینکه یکی از سببهایش خلط سوداست) و سرسام جهل (به موجب روی آوردش که فراموشی است) نیز یاد شده است.

چو سرسام سرد است قلب شتا را
دوابه زقلب شتایی[16] نیابی
خاقانی ۴۱۷/۷

تا جهان ناقه[17] شد از سرسام دیماهی برست
چارمادر بر سرش توش و توان افشانده‌اند
ایضاً ۱۰۸/۲

این علّت جان بین همی، علّت زدای عالمی
سرسام دی را هردمی، درمان نوپرداخته
ایضاً ۳۸۷/۱۰

دماغ زمین از تف آفتاب
به سرسام سودا در آمد زخواب
شرفنامه ۴۷۳/۹

خیالی که بندد عدو راعجب نی
که سرسام سوداش بحران نماید
خاقانی ۱۳۱/۸

سرسام جهل دارند این خرجبلتان
وزمطبخ مسیح نیاید جو آبشان
ایضاً ۳۲۹/۱۲

هست دلش درمرض از سرسرسام جهل
این همه ماخولیاست صورت بحران او
ایضاً ۳۶۶/۱۶

■ ارائه شده به کنگرهٔ بین‌المللی تاریخ پزشکی در اسلام و ایران ـ مهرماه ۱۳۷۱

«بنام خدا»

قابل توجه صاحبنظران، محققین و منتقدین هنرهای نمایشی

بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس در نظر دارد، در حاشیه برگزاری «اولین یادواره تئاتر دفاع مقدس» اقدام به تهیه یك بولتن با موضوعات زیر نماید، یادواره ضمن تقدیر از کلیه مؤلفینی که آثار و نوشته های خود را ارسال می نمایند به سه مقاله برگزیده جوائز نفیسی اهداء خواهد نمود.

۱ـ تاریخ تئاتر جنگ و دفاع
۲ـ تأثیر متقابل تئاتر و جنگ
۳ـ ظرفیت های نمایشی ادبیات حماسی ایران
۴ـ ساختار دراماتیك تئاتر دفاع مقدس
۵ـ تئاتر دفاع مقدس و مخاطبین آن
۶ـ ملاك و معیار ارزیابی در تئاتر دفاع مقدس
۷ـ تاثیر و نقش تئاتر در معرفی فرهنگ دفاع مقدس و مقاومت امت سلحشور
۸ـ نقد و معرفی نمایش های اجرا شده در جبهه ها و مناطق جنگی
۹ـ نقد و معرفی نمایش های اجرا شده در طول هشت سال دفاع مقدس
۱۰ـ ضرورت یا عدم ضرورت فعالیت های نمایشی در زمینه دفاع مقدس

لذا از کلیه علاقمندان دعوت می شود که مقالات و مطالب خود را حداکثر تا تاریخ ۲۸ بهمن ۱۳۷۲ با مراجعه و یا بوسیله پست سفارشی به آدرس: تهران ـ خ شهید مطهری ـ خ میرعماد ـ شماره ۴ ـ طبقه دوم ارسال نمایند.

تلفن: ۸۵۰۰۶۵

بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس

ادبیات

□ صبح آفرینش
ترجمهٔ گزیلوای از شعر معاصر اردو در پاکستان ـ به اهتمام: سیدکمال حاج سیدجوادی ـ مترجمین: محمد رضوی بلتستانی، فرزانه ماجد صدیقی ـ انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۸۶ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ سایه‌ها و سنگ‌ها (مجموعه شعر)
اقبال معتضدی ـ نشر مینا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ بر لبه‌های برفی زمین (مجموعه شعر)
اقبال معتضدی ـ نشر داریتوش ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۹ ص ـ ۱۱۰ تومان.

□ مارسل پروست
اف. دابلیو. جی. همینگز ـ ترجمه: مهدی سحابی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۴ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ تاماس هاردی
آر. ای. اسکات جیمز، سی.دی لوئیس ـ ترجمه: ابراهیم یونسی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ ما بسیاریم
پابلونرودا ـ مترجمان: نیاز یعقوبشاهی، ع. طالع ـ انتشارات زمانه ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۰ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ بر مدار شورش و شیدایی (مجموعهٔ شعر)
اقبال مظفری ـ انتشارات زمانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۰ ص ـ ۱۲۰ تومان.

□ خلاصه داستان خسرو و شیرین
حکیم الیاس بن یوسف نظامی گنجوی ـ به کوشش: برات زنجانی ـ انتشارات امیرکبیر ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۸ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ خلاصه داستان لیلی و مجنون
حکیم الیاس بن یوسف نظامی گنجوی ـ به کوشش: کاوه گوهرین ـ انتشارات امیرکبیر ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۴ ص ـ ۶۸۰ ریال.

□ پروانه و تانک
ارنست همینگوی ـ ترجمه: رضا قیصریه ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۴ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ پارک منسفیلد
جین اوستین ـ ترجمه: مریم حقیقی ـ انتشارات کوشش ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۵۶ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ ژان دوفلورت و مانون دختر
مارسل پاینیل ـ ترجمه: شیده امیر معزی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۵۰ ص ـ ۶۲۰۰ ریال.

□ درآمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات
محمود عبادیان ـ ناشر: آوای نور ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۶ ص ـ ۱۶۰۰ ریال

□ قصه‌گویی در خانه و خانواده
آنا پلویسکی ـ ترجمه: مصطفی رحماندوست ـ انتشارات مدرسه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۴ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ داستانهای کوتاه ایران و سایر کشورهای جهان
به کوشش: مهدی قریب، محسن باقرزاده ـ انتشارات توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۳۲ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ بله بله تا ملاقات خدا
عبدالحسین زرین کوب ـ انتشارات علمی ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰۰ ص ـ ۵۵۰۰ ریال.

□ حماسه‌های شاهنامه فردوسی
به کوشش: محسن شهلایی ـ انتشارات گوتنبرگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۲۴ ص ـ ۷۰۰۰ ریال.

□ دامنی از گل: گزیده گلستان سعدی
تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی ـ انتشارات سخن ـ چاپ سوم ـ ۴۷۶ ص ـ ۳۹۰۰ ریال.

□ از میان داستانهای گزیده شصت سال داستان نویسی در ایران
اردلان عطاپور ـ انتشارات زمانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۵۸ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ جزیره سرگردانی
سیمین دانشور ـ انتشارات خوارزمی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۷ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ ۲۳ داستان از ۲۳ نویسنده معاصر
مقدمه و تفسیر: محمد بهارلو ـ انتشارات طرح نو ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۵۶ ص ـ ۷۰۰۰ ریال.

□ درخت پیر و جنگل مرد جن‌زده
مهدی اخوان ثالث ـ انتشارات زمستان ـ چاپ چهارم ـ ۱۶۶ ص ـ ۱۸۵۰ ریال.

□ روستای سوخته
شیرین بنی‌صدر ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۴۹۶ ص ـ ۵۰۰۰ ریال.

□ گاهنامه داستان ـ ۱۸ (بر فراز بادگیرها)
به کوشش: داریوش عابدی ـ ناشر: سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۰ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ شب، چادر سیاه (مجموعه داستان)
محمد تقی‌پور ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۶ ص ـ ۸۵۰ ریال.

□ صادق هدایت و مرگ نویسنده
محمدعلی همایون کاتوزیان ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۹۰ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ مجموعه داستانهای کوتاه
جمشید خانیان ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

اقتصاد

□ تکنولوژی و توسعه در سومین انقلاب صنعتی
ترجمه: جمشید زنگنه ـ ویراستار: رافائل کاپلینسکی، چارلز کوپر ـ مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۳ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ تئوری و سیاستهای اقتصاد کلان
ویلیام اچ. برانسون ـ ترجمه: عباس شاکری ـ نشرنی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰۸ ص ـ ۲۹۵۰ ریال.

□ مجموعه مقالات سمینار آفریقا (راههای علمی توسعه و همکاری)
گروه مطالعات آفریقا ـ مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۲۴ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.

□ مسایل سیاسی ـ اقتصادی نفت ایران
ایرج ذوقی ـ انتشارات پاژنگ ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۹۴ ص ـ ۴۵۰۰ ریال.

ادبستان

نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	اروپا	ژاپن، هندوستان	آمریکا، چین و کانادا	استرالیا
یکسال	۸۰۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۱۰۰۰ ریال	۱۳۰۰۰ ریال	۱۱۳۰۰ ریال
شش‌ماه	۴۰۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال
سه ماه	۲۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

....

آدرس و شماره تلفن تقاضاکننده اشتراک :

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی - ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران - خیابان خیام - مؤسسهٔ اطلاعات - دبیرخانه - بخش آبونمان - صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام

نام خانوادگی

شغل

آدرس دقیق پستی

کد پستی

صندوق پستی

شماره تلفن

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.



شهر کتاب

□ نقش نظام اداری و برنامه‌ریزی ژاپن در توسعه اقتصادی اجتماعی این کشور
بهزاد علیپور تهرانی - مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۵۳ ص - ۱۷۰۰ ریال.

□ نگرشی بر دیدگاهها، تئوریها و سیاستهای توسعه اقتصادی
محمود متوسلی - مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۲۵ ص - ۳۲۰۰ ریال.

□ مبانی علم اقتصاد (اقتصاد خرد - اقتصاد کلان)
طهماسب محتشم دولتشاهی - انتشارات خجسته - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۶۴ ص - ۲۸۰۰ ریال.

□ مسایل اقتصاد خرد (جلد ۲)
طهماسب محتشم دولتشاهی - انتشارات خجسته - چاپ دوم - ۱۳۷۲ - ۲۰۰ ص - ۲۲۰۰ ریال.

□ ورشکستگی اقتصاد جهانی
خسرو سرمد - انتشارات بنیاد - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۷۶ ص - ۱۸۰۰ ریال.

□ مسایل و کاربردهای تئوری مصرف در اقتصاد خرد
مجید احمدیان، جعفر عبادی - دانشگاه تهران - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۴۱۲ ص - ۴۱۵۰ ریال.

سینما

□ آکیرا کوروساوا
آلدوتاسونه - ترجمه: نادر تکمیل همایون - انتشارات زرین - ۴۶۸ ص - ۶۰۰۰ ریال.

□ تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰
اریک رود - ترجمه: حسن افشار - نشر مرکز - چاپ اول - ۷۵۲ ص - ۱۱۰۰۰ ریال.

□ داستان کودکی من
چارلی چاپلین - ترجمه: محمد قاضی - نشر روایت - چاپ دوم - ۱۳۷۲ - ۲۸۲ ص - ۲۹۰۰ ریال.

□ زمان بندی در سینمای انیمیشن
هارولد ویتیگر، جان هالاس - ترجمه: سلیمان سریف پور - ناشر: بنیاد سینمایی فارابی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۵۲ ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ نیاز (فیلمنامه)
علی اکبر قاضی نظام - انتشارات لك لك - چاپ دوم - ۱۳۷۲ - ۱۰۰ ص - ۱۳۰۰ ریال.

□ فیلمشناخت ایران (۱۳۶۹_۱۳۶۶) (جلد دوم)
غلام حیدری - دفتر پژوهشهای فرهنگی با همکاری فیلمخانه ملی ایران - چاپ اول - ۴۲۰ ص - ۲۹۰۰ ریال.

کودکان و نوجوانان

□ آرش کمانگیر
محمدرضا محمدی نیکو - زیر نظر دفتر قصه کودک و نوجوان - نقاش: بهراد امین سلماسی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۰ ص ۴۵۰ ریال.

□ آموزش نقاشی کودکان (جلد ۱و۲)
بتول پورمحمدی - انتشارات صابرین، کتابهای دانه - چاپ دوم - ۱۳۷۲ - ۴۸ ص - ۶۰۰ ریال.

□ باغ دوستی
عباس یمینی شریف - نقاش: پرویز کلانتری - انتشارات روش نو - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۳۰۰ ریال

□ در نور ماه
سروده: علی میرزا بیگی - نقاش: پرویز کلانتری - انتشارات رسالت قلم - چاپ هفتم - ۱۳۷۲ - ۱۵ ص - ۲۵۰ ریال.

□ پیش از نماز
مصطفی محمدی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ چهارم - ۱۳۷۲ - ۳۱ ص - ۲۲۰ ریال.

□ قائم باشك
سرور پوریا - نقاش: فرشته فاضلی - کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان - چاپ چهارم - ۱۳۷۲ - ۲۶۰ ریال.

□ قصه گویی (جلد اول)
ویراستار: شراره وظیفه‌شناس - نقاش: زهره پریرخ - کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان - چاپ اول - ۳۲ ص - ۴۰۰ ریال.

□ هفت چناران
محمدرضا یوسفی - نقاش: بهراد امین سلماسی - انتشارات امیرکبیر، کتابهای شکوفه - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۰ ص - ۷۰۰ ریال.

□ گرگی
ابراهیم دیلمقانیان - نقاش: مهناز افشار - شرکت توسعه کتابخانه های ایران - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۶۴ ص - ۷۰۰ ریال.

□ قصه‌های شاهنامه (جلد ۱و۲و۳)
محمدحسن شیرازی - نقاش: علی مظاهری - نشر دانش آموز - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۳۹۶ ص - هر جلد ۷۵۰ ریال.

□ مرد باش بارانکین
و. مدویدوف - مترجم: کمال پولادی - زیرنظر دفتر قصه کودك و نوجوانان - سازمان تبلیغات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۳۶ ص - ۶۰۰ ریال.

□ نمایشنامه‌های کوچك به زبان ارمنی
نوارت هارطونیان - ناشر: مؤلف - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۹۶ ص - ۲۵۰۰ ریال.

موسیقی

□ دوره دوم سنتور
ردیف: ابوالحسن صبا - ناشر: منتخب صبا - چاپ ششم - ۱۳۷۲ - ۳۱ ص - ۱۲۰۰ ریال.

□ ردیف مقدماتی تار و سه تار (جلد سوم)
گرد آورنده: موسی معروفی - به کوشش: حسین علیزاده - خطاط: حسین بختیاری - خط نت: علی صمدپور - انتشارات ماهور - چاپ اول - ۸۹ ص - ۸۰۰۰ ریال.

□ کتاب ماهور: مجموعه مقالات موسیقی (جلد سوم)
علی تجویدی... [و دیگران] - انتشارات ماهور - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۳ ص - ۲۵۰۰ ریال.

نقاشی

□ جهان رازها و رمزها
نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران - ترجمه: مهوش بهنام - ناشر: نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودك - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۴۰ ص - ۴۰۰۰ ریال.

